Международная ассоциация творческой интеллигенции
«Мир культуры»

М. Л. Гаспаров

# ОЧЕРК ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СТИХА

Издание второе (дополненное)

Фортуна Лимитед
Москва — 2003

ББК 83
Г 22

*Федеральная программа книгоиздания России*

Рецензенты:

член-корреспондент РАН С. С. АВЕРИНЦЕВ,
кандидат филологических наук В. Е. ХОЛШЕВНИКОВ

На обложке и титульном листе использован фрагмент гравюры художника В. А. Фаворского, выполненный для обложки журнала «Маковец» (№ 3, 1923)

**Гаспаров М. Л.**

Г 22 Очерк истории европейского стиха. — М.: Фортуна Лимитед, 2003.— 272 с.
ISBN 5-85695-031-3

Книга представляет собой обзор истории систем стихосложения и основных стихотворных размеров во всех европейских литературах от общеиндоевропейских времен до наших дней. Приводятся многочисленные стихотворные примеры, сопровождаемые эквиритлическими русскими переводами. Дана подробная библиография.

Для литературоведов, лингвистов, а также для широкого круга читателей, интересующихся поэзией и историей культуры.

**ББК 83**

ISBN 5-85695-031-3

# ПРЕДИСЛОВИЕ

История стиха — важнейшая часть истории поэзии. Читая стихи, мы никогда не воспринимаем только то, что сказано смыслом их слов — мы всегда ощущаем также и то, что подсказано формой их метра, ритма, рифм, строф. Всякая русская поэма, написанная 4-ст. ямбом, вызывает воспоминания о Пушкине и воспринимается на этом фоне; всякое стихотворение, написанное терцинами (на любом языке и на любую тему), напоминает о «Божественной комедии» Данте. Каждая стихотворная форма несет на себе многослойные напластования смысловых ассоциаций, накопившихся за годы и века ее употребления у прежних поэтов; от этого одни размеры кажутся (будто бы сами по себе) высокими и торжественными, а другие — легкими и игривыми. Чем лучше мы представим себе эту историю стиха, тем полнее мы поймем смысл любого читаемого стихотворения.

Эта история не ограничивается рамками национальных стихосложений. Все национальные стихосложения народов Европы развиваются из общих источников, сосуществуют, взаимодействуют, одни и те же стихотворные формы по ходу истории культуры переходят из языка в язык, варьируясь в соответствии с фонологическими особенностями каждого языка. В любой книге о русском стихе мы прочтем, что важнейший перелом в его истории произвел Ломоносов, когда ввел силлабо-тоническое стихосложение и стал писать ямбом, а образцы его ямбов были немецкие. Обратясь к книгам о немецком стихе, мы узнаем, что там такой же перелом на сто лет раньше произвел Опиц, а образцы его ямбов были античные. И наконец, книги об античном стихе (да и то не всякие) скажут, что ямб возник в древнегреческой поэзии, а истоком его были такие-то древнейшие гипотетические индоевропейские стихотворные размеры — предел, до которого доходит взгляд современной науки.

По истории русского, немецкого, английского, испанского, польского и многих других национальных стихосложений написаны статьи и книги, часто очень содержательные и ценные. По истории европейского стихосложения в целом — той сложной сети взаимодействий, в которую сплетается развитие национальных стихосложений,— научной литературы не существует. Можно назвать только большую статью Дж. Пиги (1965), но она обрывает изложение на пороге новоязычного средневековья и во многих частностях уже устарела.

Между тем необходимость такого обобщающего обзора чувствуется все насущнее: его отсутствие начинает уже заметно тормозить и разработку истории национальных стихосложений. Это и послужило поводом к составлению настоящего «Очерка».

Задача этой книги — свести воедино первые результаты, достигнутые молодой еще наукой — сравнительным стиховедением. На этом этапе главным было охватить материал вширь: перекинуть мосты между тем, что знают порознь стиховед-славист, стиховед-романист, германист и античник, помочь им найти общий язык в понимании стиховедческих проблем, близких по характеру и разных по материалу. В центре внимания была взаимосвязь, взаимовлияние, взаимопорождение стихотворных форм разных языков и литератур. Это совсем не значит, что автор недооценивает национальные корни и специфику каждой. Наоборот, на фоне общих явлений частные явления должны стать лишь заметнее и понятнее, однако это уже тема для будущих книг. Понятно, что при этом изложение требовало неизбежных ограничений и упрощений. Описывалась преимущественно метрика — системы стихосложений и употребительнейшие размеры; ритмики, рифмы и строфики удавалось касаться лишь в особо важных случаях. Многие проблемы «местного значения», сами по себе интересные, приходилось оставлять без внимания; многие тонкие и сложные подробности — обходить, представляя вопросы лишь в суммарных, общезначимых чертах. История одних национальных стихосложений изучена в наше время уже очень обстоятельно, история других только начинает изучаться. Это также сказывалось на выборе того «общего знаменателя», к которому приводились при изложении различные системы национального стиха. Подробные ссылки на научную литературу каждого вопроса также были невозможны из-за вынужденной сжатости — отчасти их заменой может служить библиография (далеко не полная) в конце книги.

Изложение сопровождается примерами — по необходимости краткими. Всюду, где возможно, мы старались сопровождать цитаты из разноязычных стихов русскими эквиритмическими переводами. Думается, что это не только облегчает восприятие для читателя-неспециалиста, но и помогает привести разнородный материал к тому «общему знаменателю», который необходим. Мы старались пользоваться существующими стихотворными переводами; если они были недостаточно эквиритмичны, мы позволяли себе вносить в них нужные изменения, по возможности минимальные,— при таких переработанных цитатах возле имени переводчика ставилась звездочка (*). Если удовлетворительных переводов не было, приходилось делать их самостоятельно — заботясь прежде всего о наглядности и лишь в малой мере притязая на художественность. Такие переводы оставлены без подписи. Хотелось бы, чтобы это помогло книге служить еще

одной цели. Все мы знакомимся с иноязычной поэзией — хотя бы поначалу — по русским стихотворным переводам; переводы эти сплошь и рядом воспроизводят звучание размеров подлинника не точно, а лишь условно; эта книга может корректировать восприятие таких переводов, давая возможность представить, какой размер подлинника стоит за каким размером перевода.

Охват материала в книге такого рода (и при ограниченном объеме) не мог быть равномерен. В центре внимания естественно оказывается стихосложение самых крупных и влиятельных европейских литератур: греческой, латинской, итальянской, французской, испанской, английской, немецкой. О русском стихосложении говорится лишь конспективно: ему посвящена отдельная наша книга «Очерк истории русского стиха» (М. 1984; дополненное переиздание — М., 2000). О стихе скандинавском, нидерландском, португальском сказано лишь вынужденно бегло; за пределами этой книги остался и стих индоевропейских языков вне Европы (хеттский, тохарский, армянский, иранский; лишь для сравнения коротко сказано об индийском). По некоторым стихосложениям автору этой книги пришлось предпринимать самостоятельные разыскания (часть этого материала дана в приложении); по другим — ограничиваться тщательной проверкой результатов предшествующих исследователей; по третьим (кельтскому, индийскому и др.) — довольствоваться пересказом существующих в науке взглядов.

Будучи первым опытом общего очерка истории европейского стиха, эта работа не может быть свободна от ошибок и натяжек. Если их меньше, чем могло бы быть, то это благодаря помощи коллег, поделившихся с автором своими замечаниями и дополнениями: С. С. Аверинцева, С. И. Гиндина, Ю. Б. Гирдзияускаса, П. А. Гринцера, Л. Б. Ланцмана, Я. П. Курсите, Л. И. Куруча, В. П. Рагойши, Л. И. Сауки, Е. И. Светличной, О. А. Смирницкой, а особенно Вяч. Вс. Иванова, М. Ю. Лотмана и В. Е. Холшевникова, прочитавших эту работу в рукописи. Всем им автор обязан глубочайшей благодарностью.

Первое издание этой книги вышло в 1989 г. По сравнению с ним это второе издание является значительно исправленным, а в части иллюстративного материала — также и дополненным. Один параграф (63б) печатается впервые. При этой доработке был с благодарностью использован опыт переводов этой книги, появившихся на итальянском языке (1993) и, с большими улучшениями, на английском языке (1996). Автор безмерно признателен подготовителям этих изданий, положившим на них очень много дорогого труда, — С. Гардзонио, Дж. Смиту, М. Тарлинской и особенно Л. Холфорд-Стривенсу.

Автор надеется, что частные ошибки и натяжки будут исправлены взыскательными специалистами по различным стихосложениям, а общая картина взаимосвязей и взаимодействий отдельных стихос-

ложений — главный предмет этой книги — будет им полезна в их работах.

## УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

В стихотворных цитатах на иностранных языках в случае надобности ударные слоги отмечаются полужирным шрифтом, а элизии (выпадение слога на стыке гласных) — скобкой под строкой:

Je suis l'Em**pire**‿à la **fin** de la déca**dance**...

С с С с С с ... — чередование сильных (С) и слабых (с) мест в стихе.

В метрической системе стихосложения: [ — ] — долгий слог; [ $\cup$ ] — краткий слог; [ $\underline{\cup\cup}$ ] — долгий слог, допускающий замену двумя краткими.

В тонической и силлабо-тонической системе стихосложения: [ ´ ] — ударный слог; [ $\cup$ ]— безударный слог.

× — произвольный слог (долгий или краткий, $\bar{\cup}$ ; ударный или безударный, $\acute{\cup}$ ).

/ — цезура.

8ж — 8-сложный стих с женским окончанием; $8^{м}_{д}$ — 8-сложный стих с мужским или дактилическим окончанием (и т. п.).

Я4м, Х6464мж — 4-ст. ямб с мужским окончанием, чередование 6- и 4-ст. хорея с мужским и женским окончанием (и т. п.).

АБААББВВ — чередование рифм: одинаковым буквам соответствуют одинаковые рифмующие окончания.

# I

# ВСТУПЛЕНИЕ

§ 1. **Стих и системы стихосложения.** Стих — это текст, ощущаемый как речь повышенной важности, рассчитанная на запоминание и повторение. Стихотворный текст достигает этой цели тем, что делит речь на определенные, легко охватываемые сознанием части. Кроме общеязыкового членения на предложения, части предложений, группы предложений и пр., здесь присутствует еще и другое деление — на соотносимые и соизмеримые отрезки, каждый из которых тоже называется «стихом». Само слово «стих» по-гречески значит «ряд», его латинский синоним versus (отсюда «версификация») значит «поворот», «возвращение к началу ряда»; а «проза» по-латыни означает речь, «которая ведется прямо вперед», без всяких поворотов. Границы этих отрезков общеобязательно заданы для всех читателей (слушателей) внеязыковыми средствами: в письменной поэзии — обычно графикой (разбивкой на строки), в устной — обычно напевом или близкой к напеву единообразной интонацией. При восприятии текста сознание учитывает объем отрезков и предчувствует их границы. Подтверждение или неподтверждение этого предчувствия ощущается как художественный эффект.

Что значит «общеобязательно заданы»? Проза тоже членится на речевые такты, по это членение более произвольно. Первую фразу пушкинского «Дубровского» можно с одинаковым правом прочесть и «Несколько лет тому назад /в одном из своих поместий/ жил старинный русский барин Кирила Петрович Троекуров», и «Несколько лет / тому назад / в одном из своих поместий жил / старинный / русский / барин / Кирила Петрович Троекуров». А если бы Пушкин записал свой текст так:

...В одном из своих поместий жил  
Старинный  
Русский  
Барин.... —

то перед нами была бы уже не проза, а стихи (а именно «свободный стих», верлибр, о котором подробнее речь будет далее, § 69) и заданное в них расположение пауз и опирающихся на паузы интонаций было бы общеобязательным.

Что значит «соотносимые отрезки»? Когда мы скользим взглядом по прозаическому тексту, то видим непосредственно читаемые слова, хорошо помним предыдущие, смутно — предпредыдущие и т. д., с ровным убыванием ясности. А когда мы читаем стихи, то в конце каждой строки живо вспоминаем концы предыдущих строк (особенно когда они отмечены созвучиями), в начале каждой строки — начала предыдущих строк и т. д.: если прозу мы воспринимаем как бы в одном измерении, то стих — в двух, «горизонтальном» и «вертикальном»; это разом расширяет сеть связей, в которые вступает каждое слово, и тем повышает смысловую емкость стиха.

А что значит «соизмеримые отрезки»? Содержание стихотворного текста поступает в сознание читателя как бы смысловыми порциями, каждая порция — стих. Когда на фоне более длинных стихов появляется более короткий стих, а смысловая нагрузка их, казалось, должна бы быть равной, то от этого короткий стих приобретает особую многозначительность:

Две бочки ехали: одна с вином,
Другая —
Пустая... —

*(Крылов, «Две бочки»)*

здесь сразу становится ясно, что героиней басни будет вторая бочка, а если бы текст был записан прозой, такого ощущения бы не было. И это оттого, что наше сознание соизмеряет, какой стих длиннее и какой короче.

Соизмеряет, но какими мерками? Здесь и вступает в силу разница между различными системами стихосложения. Наше сознание может вести счет длине строк или словами, или слогами, или (что уже сложнее) однородными группами слогов — стопами.

Если счет ведется слогами, то перед нами силлабическая система стихосложения (от греч. syllabē — «слог»); если словами, то перед нами тоническая система стихосложения (от греч. tonos — «ударение»: ведь в стихе сколько фонетических слов, столько и ударений). И в том и в другом случае ритмическое ожидание предчувствует только внешнюю границу стихотворного отрезка (стиха или полустишия). Не надо думать, что силлабическое стихосложение непременно требует, чтобы все строки в стихотворении были равносложны, а тоническое — чтобы они были равноударны. Строки могут быть и разной длины, но эту разницу одно стихосложение мерит слогами, а другое — ударными словами. О крыловских «Двух бочках» читатель, привыкший к силлабическому стиху, скажет, что здесь вторая строчка короче первой на 7 слогов, а читатель, привыкший к тоническому стиху,— что на 4 слова.

Если же счет ведется однородными группами слогов, то это значит, что в стихе выделяются на определенных предсказуемых слогах («сильных местах») ударения, долготы или повышения голоса. Эти слоги вместе с примыкающими к ним безударными, краткими или пониженными («слабые места») и образуют повторяющиеся группы, называемые стопами. Урегулированное расположение ударений дает силлабо-тоническое стихосложение (как в русской поэзии XIX в.); урегулированное расположение долгот дает силлабо-метрическое стихосложение (иногда называемое просто метрическим или квантитативным — как в античной поэзии); урегулированное расположение повышений голоса дает силлабо-мелодическое стихосложение (как в китайской классической поэзии; с этим нам сталкиваться не придется). Во всех этих случаях ритмическое ожидание предчувствует не только внешние границы, но и элементы внутреннего строения стихотворных отрезков. Например, в оборванной строке русского 4-ст. ямба:

И все сильней влекло меня
На родину... —

для слуха, привыкшего к русскому стиху, вслед за этим вероятнее всего должен следовать безударный слог («...**с того** же дня»), менее вероятно — ударное односложное слово («...**день** ото дня»), и совсем невозможен ударный слог многосложного слова («...**с** этого дня»). Подтверждение или неподтверждение этих ожиданий создает художественный эффект, недоступный ни для чистой силлабики, ни для чистой тоники.

Каждая система стихосложения понятным образом опирается на фонологические средства языка. Чисто-силлабическое и чисто-тоническое стихосложение возможно, по-видимому, в любых языках. Но уже силлабо-метрическое стихосложение возможно лишь в тех языках, где долгота звуков фонологична, смыслоразличительна и поэтому улавливается сознанием; а силлабо-мелодическое — в тех языках, где фонологична высота звуков. Исключения возможны, но редки и обычно объясняются только иноязычным влиянием. Выделяя опорные фонологические признаки, каждая система стихосложения упрощает, схематизирует реальные звуковые данные языка: силлабическое стихосложение побуждает произносить все слоги одинаково отчетливо (хотя в реальной речи они в большей или меньшей степени редуцируются), а тоническое стихосложение побуждает произносить все ударения с одинаковой силой (хотя в реальной речи они звучат по-разному в зависимости от смысла).

Каждый язык располагает фонологическими данными, допускающими разработку разных систем стихосложения (по меньшей мере двух — силлабической и тонической). В ходе истории культуры сти-

хосложение, принятое в языке, может меняться. Так, в народном русском стихе господствовала тоника, в раннем литературном — силлабика, в зрелом — силлаботоника; в античном латинском — квантитативная метрика, а в средневековом — силлабика с уклоном в силлаботонику; в древнегерманском — тоника, а в немецком языке нового времени — силлаботоника. Все это позволяет задаться вопросом: а какие перемены претерпело стихосложение этих и других языков в своей предыстории — до того, как оно было запечатлено в известных нам памятниках?

§ 2. **Сравнительное стиховедение.** Отрасль науки, изучающая историю стиха, называется сравнительно-историческим стиховедением. Выросла эта отрасль в XIX в., тотчас вслед за сравнительным языкознанием. В самом деле: как только опыт показал, что, сравнивая родственные языки, можно с большей или меньшей предположительностью восстановить их общие праязыки различной древности, сразу стала напрашиваться мысль, что, сравнивая стихосложения родственных языков, можно восстановить таким же образом и стихосложения их общих праязыков: общегерманское практихосложение (Urvers), общеславянское и еще дальше — общеиндоевропейское. Такие попытки делались в XIX в., их предпринимали по большей части немецкие филологи-античники (Т. Бергк, Р. Вестфаль, Г. Узенер и др.). Но ничего убедительного из этого не вышло, материал ускользал, получалось слишком много натяжек.

Трудность была в том, что в различных индоевропейских языках древнейшие стихотворные памятники принадлежали к самым разным системам стихосложения. В древнеиранском языке стихосложение было силлабическое; в древнегерманском — тоническое; в греческом и латинском — силлабо-метрическое с преобладанием метричности над силлабичностью; в санскритском — то же, но с преобладанием силлабичности над метричностью; в славянских — в одних силлабическое, как в сербском былинном стихе, а в других — тоническое, как в русском былинном стихе. Спрашивается, каким же следовало представлять себе общеиндоевропейское практихосложение, чтобы из него можно было вывести все эти несхожие системы?

Немецкие филологи XIX в. как античники лучше всего знали античную квантитативную, долготную метрику; знали, конечно, и индийскую, но в ней обращали внимание прежде всего на то, что ее сближало с греческой,— на систему долгот и краткостей. А греческая метрика — очень неудобный исходный пункт для исторического исследования: уже у Гомера и лириков мы ее застаем сразу в расцвете, а от эпохи ее формирования памятников фактически не сохранилось. Приходилось реконструировать по аналогии, а аналогии приходили на ум прежде всего отечественные, немецкие: до утверждения пра-

вильной силлаботоники в немецкой поэзии господствовала более беспорядочная чистая тоника, стало быть, и в индоевропейском стихе до правильной квантитативной метрики можно было предполагать какое-то более хаотичное состояние, из которого можно было вывести что угодно. Даже отвлекаясь от квантитативных правил, немецкие ученые не могли отказаться от мысли, что главное в стихе — внутренний ритм, чередование каких-то сильных и слабых мест, а слоговой объем лишь внешний и несущественный признак. За подспорьем ученые обращались от языковых явлений к музыкальным явлениям; но их представления о ритме складывались под влиянием европейской тактовой музыки XVIII—XIX вв., нормы которой далеко не универсальны.

Сдвиг с мертвой точки наступил лишь в XX в. — когда за проблему взялся не немец, а француз. В 1923 г. А. Мейе, известный индоевропеист, опубликовал маленькую книжку «Индоевропейские истоки греческих метров». Он тоже исходил от сопоставления греческой и индийской метрики, по он обратил внимание не на то, что в индийской метрике похоже на греческую, а на то, что в греческой метрике похоже на индийскую: на признаки равносложности стиха. Он представил, что в древнейшем индоевропейском стихосложении до развития квантитативной метрики преобладающими были не черты тоники, а черты силлабики. Немецкие теоретики отлично понимали такую вероятность, но понимали больше умом, чем чувством: чувство их было воспитано на немецком тоническом и силлабо-тоническом стихе, и на чистую силлабику они в глубине души смотрели свысока. (Примеры такой психологии нам еще встретятся.) А Мейе был француз, воспитанный на французском силлабическом стихе, и он сумел представить себе общеиндоевропейский силлабический стих живее и убедительнее.

Ему сопротивлялся главным образом греческий материал: ни гекзаметр, ни другие размеры классической квантитативной метрики не соблюдали равносложности. Но Мейе напомнил, что до гексаметрического эпоса у греков, как у всех народов, были народные песни, более простые по размерам; отрывков и сведений о них сохранилось ничтожно мало, но что сохранилось, то неожиданно хорошо перекликается с древнейшими индийскими силлабическими размерами. А каким образом из этой древнейшей силлабики развилась известная нам квантитативная метрика — это Мейе представлял себе тоже по аналогии, но по иной аналогии, чем немцы. Те вспоминали о том, как в XIII—XVII вв. немецкая силлаботоника возникла из чистой тоники,— Мейе вспомнил о том, как в VIII— XIII вв. средневековая латинская силлаботоника возникла из относительно чистой силлабики (это как раз только что было исследовано учеными конца XIX в.). И с тем и с другим образцом этих аналогичных реконструкций мы познако-

мимся далее и сможем судить, как ими пользовались стиховеды в своих рассуждениях.

Разумеется, реконструкции Мейе гораздо осторожнее и гипотетичнее, чем те реконструкции, к которым стремился XIX век. Сам Мейе прямо писал, что пока реконструкция опирается только на две точки, на греческий и индийский стих, она не может считаться надежной. Но начиная с 1950-х годов по его пути двинулись стиховеды следующих поколений. Р. Якобсон (1952) подвел под его реконструкцию третью опору, реконструировав общеславянский стих и показав, как он мог вытекать из индоевропейского; К. Уоткинс (1963) подвел четвертую, показав, как из индоевропейского мог развиться кельтский стих; Т. Коул (1968) подвел пятую, выведя из индоевропейского древнеиталийский сатурнийский стих. Упорнее всего сопротивлялся исследователям германский стих; какими путями он развился из общеиндоевропейского, мы еще сказать не можем. Поэтому считать проблему генезиса индоевропейского стиха окончательно решенной пока нельзя. Но предварительные очертания картины наметить уже можно.

§ 3. **Гипотетический общеиндоевропейский стих.** В результате всех этих изысканий мы можем сказать об индоевропейском стихе немногое, но достаточно надежное.

1. Это был силлабический стих, единицей соизмеримости строк были слоги, а не слова.

2. Он имел основные два размера, «короткий» и «длинный», видимо тяготевшие к разным жанрам (более лирическим и более эпическим?). Первый был длиной в 8 слогов, второй длиной в 10-11-12 слогов (был ли это один размер или группа размеров, не совсем ясно). Длинный и короткий размеры могли варьироваться (удлиняться и усекаться), но избегали смешиваться.

3. Короткий размер охватывался слухом сразу — 8-сложник четко отличался на слух от 7-сложника. (Психологи знают, что предельное число любых объектов, воспринимаемое сознанием сразу, без пересчета,— 7 ± 2). В длинном размере труднее было сразу уловить, 11-сложник прозвучал или 12-сложник, поэтому длинный стих делился на два полустишия цезурой, обязательным словоразделом (ее место, как кажется, могло быть постоянным, например после 4-го слога, а могло быть колеблющимся, например после 4-го или 5-го слога). Такой стих охватывался слухом в два легких приема.

4. Тонический признак не играл никакой роли, ударные слоги располагались по строке совершенно неурегулированно. Играл ли какую-нибудь роль высотный признак (возможно, связанный и с ударением) — этот вопрос пока неясен. Долготный же, квантитативный признак заведомо играл в стихе некоторую роль: в расположении долгих и кратких слогов по строке намечалась некоторая урегулированность.

5. Эта урегулированность прежде всего намечалась в конце стиха, образуя так называемую квантитативную концовку. Определяющим местом в этой концовке был предпоследний слог: эта позиция стремилась заполняться или только долгими слогами (сильное место на предпоследнем слоге — так называемое женское окончание стиха), или только краткими слогами (слабое место на предпоследнем слоге — мужское или дактилическое окончание стиха, обычно взаимозаменяемые). Последующий, заключительный слог в таких концовках был произвольным — безразлично, коротким или долгим; а предыдущий, предпредпоследний слог стремился быть противоположным определяющему, предпоследнему, чтобы лучше оттенять его: в женском окончании, перед непременно-долгим, он предпочитал быть кратким, в не-женском окончании, перед непременно-кратким, он предпочитал быть долгим. Урегулированность слогов в концовке сопровождалась и урегулированностью словоразделов: избегался словораздел перед последним слогом, потому что его легко спутать с последующим стихоразделом. (Такой запрет на словораздел между такими-то слогами называется «зевгма» — что значит «связка», «спряжка» — или же «мост».)

Художественный эффект такой квантитативной концовки понятен: она служила предварительным сигналом окончания стиха. Без нее слуху приходилось следить за периодическим появлением после каждого (например, 8-го) слога — обязательного словораздела, кончающего стих, и только за этим; такую закономерность легко можно было и пропустить мимо слуха. А при ней слух следил за появлением целой цепочки предсказуемых элементов: так, в женской концовке сперва появлялся краткий слог, потом определяющий долгий слог, потом произвольный слог и потом словораздел; уследить за появлением такой вереницы было гораздо легче. Такая ритмически урегулированная концовка стиха важна тем, что именно отсюда впоследствии разовьется весь вообще внутренний ритм стиха; как это было, мы увидим в IV главе.

Таковы были уследимые для стиховедческих реконструкций признаки общеиндоевропейского силлабического стиха. Конечно, здесь нужно еще раз напомнить со всей отчетливостью: как это описание общеиндоевропейского стиха, так и последующие описания общеславянского, древнейшего греческого и других ранних форм стиха целиком гипотетичны — в памятниках эти языки не сохранились. По поводу многих вопросов между специалистами существуют разногласия. Был ли длинный индоевропейский стих преимущественно 12- или 10-сложным? Имел ли короткий 8-сложный стих преимущественно женское или мужское/дактилическое окончание? Мейе и Якобсон отвечали на это по-разному. Не всегда ясно, зародились ли те или иные признаки стиха еще в эпоху общеиндоевропейского единства или когда

этот единый язык стал распадаться на западную группу (кельтский, германский, древнеиталийский), центральную (балто-славянский) и восточную (греческий, иранский, индийский). Сама методика выведения одних размеров из других размеров вызывала скептические нарекания: допуская, что силлабические размеры могут то растягиваться на слог, то усекаться на слог (примеры этому мы увидим), можно-де вывести что угодно из чего угодно. Мы постараемся держаться в рамках тех представлений, которые можно считать более или менее общепризнанными.

Нам предстоит проследить, какую разработку получило это общеиндоевропейское наследие в отдельных языках и группах языков. Сперва речь пойдет о тех языках, в которых эта первоначальная силлабика не сохранилась или перешла в тонику,— о славянских и германских; потом — о языках, в которых эта первоначальная силлабика перешла в квантитативную метрику,— о древнем греческом и латинском; потом — о возрождении силлабики из квантитативной метрики в средневековом греческом и латинском и в пошедших от последнего романских языках; и наконец — о том, как на скрещении романской силлабики и германской тоники возникла германская силлаботоника и постепенно распространилась почти по всей Европе.

# II

# СЛАВЯНСКАЯ И БАЛТИЙСКАЯ НАРОДНАЯ СИЛЛАБИКА И ТОНИКА

§ 4. **Балтийская** (литовская и латышская) **народная силлабика.** В балтийских языках, латышском и литовском, силлабический строй общеиндоевропейского стиха сохранился едва ли не с наибольшей отчетливостью. Правда, длинный размер с его эпическими жанрами в балтийском фольклоре не удержался. Сохранился только короткий размер — первоначально (4 + 4)-сложный — в лирических, по большей части 4-стишных песнях-дайнах. В каждом из языков он, однако, подвергся некоторым исторически объяснимым деформациям.

В латышском народном стихосложении основным размером является 8-сложник, разделенный цезурой на два 4-сложных полустишия, с запретом словораздела (зевгмой) перед последним слогом каждого полустишия и с квантитативной концовкой: последний слог каждого полустишия краток. Исторические деформации этого размера были таковы. Во-первых, в ходе развития латышского языка в некоторых формах слов последние краткие слоги отпали; но стих сохранил архаическое произношение, и при пении в этих случаях перед цезурой и концом стиха обычно (хотя и не обязательно) добавляется вставной звук «i» [1]. Если этого добавления не происходит и полустишие остается 3-сложным, то его последний слог, как бы заполняя место выпавшего, всегда долог. Во-вторых, в ходе развития латышского языка ударение в нем из разноместного стало фиксированным на начальном слоге слова; от этого в полустишиях развивается ритм силлабо-тонического хорея. В самом деле, в 4-сложном полустишии словосочетания в 4 + 0 и 2 + 2 слога сами собой звучат хореически, сочетание 3 + 1 невозможно (из-за зевгмы), а сочетание 1 + 3, подпадая под влияние хореического ритма, искусственно сдвигает ударение 3-сложного слова с начального слога на средний (как в пении, так и в чтении). Таким образом, основной народный латышский размер звучит как 4(3) + 4 (3)-сложный стих с хореическим ритмом; схема строения полустишия: $\acute{\times}\times\overline{\times\smile}$. В русских переводах он обычно походит на стих русской частушки, хотя на самом деле в русской частушке ударения тяготеют к концу полустиший,

---

[1] Такие архаические черты, сохраняемые в фонетике стиха,— явление нередкое: точно так же во французском языке слог *-e*, *-es* в окончании женских существительных и прилагательных не произносится в прозе, но произносится в классическом стихе. Ср. также § 53.

а в латышской дайне — к началу. Вот пример — колыбельная песня; полужирным выделены «прозаические» ударения, курсивом — сдвинутые стиховые (в первой строке обычное строение полустишия нарушено: 4-й слог — долгий):

| | | |
|---|---|---|
| 4 + 4 | **Aijā žūžū** / **lāča bē**rni | Баю, баю / баиньки |
| 3 + 3 | **Pe**kamām(i) / **kaji**ņām(i). | Медведюшка / маленький! |
| 4 + 3 | **Tē**vs **aiz***gā*ia / **bišu kap**t(i), | Твой батюшка / ищет меду, |
| 4 + 3 | **Mā**te — **uo**gas / **pa**las*ī*t(i). | Матушка (то) / ищет ягод; |
| 4 + 4 | **Tē**vs **pār***ne*sa. / **me**dus **puo**du, | Твой батюшка / придет с медом, |
| 4 + 4 | **Mā**te — **uo**gu / **vā**celīti | Матушка(то) / с ягодами — |
| 3 + 3 | **Tas ma***za*m(i) / **ber**niņam(i) | Для деточки / миленького, |
| 4 + 4 | **Par mie***rī*gu / **gu**lēšanu. | Сладко, сладко / дремлющего. |

Второстепенным латышским народным размером является 6-сложник, звучащий как 3(2) + 3(2)-сложный стих с дактилическим ритмом; зевгма, квантитативная концовка и возможность появления и восполнения укороченных полустиший — те же, что и в 8-сложнике. Схема строения полустиший: $\acute{\times}\overline{\times\cup}$. Произошел этот стих из двух истоков. Одним был 8-сложный стих с укороченными полустишиями, в которых 3-сложность стала ощущаться не исключением, а нормой, и в знак этого квантитативная концовка превратилась из долгой в краткую. Другим, по-видимому, был длинный эпический (6 + 6)-сложный стих, распавшийся на полустишия; эпическое содержание он утратил, но в память о его «большой» форме дактилические дайны чаще превышают 4-стишный объем, чем хореические. Рядом с 8-сложным хореическим размером 6-сложный дактилический размер ощущается как «сверхкороткий», тесно связанный с песней, пляской и импровизацией. Пример (пер. А. Щербакова):

| | | |
|---|---|---|
| 2 + 2 | Meitās, meitās, | Девки, не спите, |
| 3 + 2 | Glabajiet govīs: | Стадо блюдите: |
| 3 + 2 | Ragana krūmōs | Ведьмы в кустах, |
| 3 + 2 | Slaucene rokās. | Верба в руках. |

В литовском народном стихосложении исконная силлабика сохранилась в более чистом виде. Здесь основным размером тоже может считаться 8-сложник, тоже из двух 4-сложных полустиший и тоже с зевгмой перед последним словом каждого. Квантитативная концовка (стиха и полустишия) сохранилась здесь не как правило, а как тенденция: предпоследний слог обычно долог, последний обычно краток. Так как в литовском языке между долготой и ударностью звука существует связь, то предпоследний слог обычно бывает также и ударным: в среднем три четверти стихов и полустиший имеют женское окончание. От этого в стихе естественно возникает тенденция к хореи-

ческому ритму (благодаря полустишиям в 2 + 2 слога), но она держится в границах естественного ритма языка и не деформирует произношения полустиший другого склада, как в латышском. Расположение долгот и ударений внутри стиха свободно, поэтому в основном стих остается силлабическим. На русский язык стих литовских дайн обычно переводится правильным хореем, но это лишь традиционная условность. Вот пример реального звучания 8-сложника литовской народной песни с 2-стишными строфами:

| | |
|---|---|
| Siuñtė manè / motinẽle | Матушка мне / приказала |
| Į jūrelès / vandenẽlio. | К морю сходить / за водицей. |
| Zãlio vãrio / naščiokẽliais, | Коромысло / темной меди, |
| Baltõs liepos / viedružẽliais. | Два ведерка / белой липы. |
| Mán bèsemiant / vandenẽlį, | Едва воды / зачерпнула, |
| Ir àtlėkė / gulbinẽlis. | Летит ко мне / белый лебедь. |
| Ir àtlėkė / gulbinẽlis | Как вылетел / белый лебедь. |
| Ir sùdrumstė / vandenẽlį... | Как вымутил / воду в море... |

Так как с утратой длинного размера 8-сложник как бы сам принял на себя его функцию в системе стихосложения, то рядом с ним на правах короткого размера развились «сверхкороткие» 7-, 6- и 5-сложникн. (В дальнейшем мы увидим подобное же явление в кельтском стихе; § 11). Они точно так же имеют преимущественно женское окончание, точно так же не имеют никакой упорядоченности долгот и ударений, но в отличие от 8-сложника свободны от цезуры: их небольшой объем воспринимается разом. Если в латышских дайнах 8-сложники и 6-сложники обычно употреблялись порознь, не смешиваясь, то в литовских строки разных размеров охотно сочетаются. При этом размеры с разницей в 1 слог сочетаются реже, с разницей в 2 слога (например, 8- и 6-сложники, 7- и 5-сложники) — чаще: видимо, это нужно, чтобы строки разной длины четче контрастировали, а не смешивались. (В дальнейшем мы увидим, что такая забота — чтобы «четносложные» строки сочетались с «четносложными», а «нечетносложные» с «нечетносложными» — характерна и для силлабики других языков: § 39). Вот пример одного из самых употребительных сочетаний разносложных размеров — строфа в 5 + 5 + 7 слогов:

| | |
|---|---|
| Vaĩ linksmaĩ plaũkia | Ой, плывет желтый, |
| Geltóns laivēlis | Плывет кораблик |
| Ant jũrùžių marẽlių, | По широкому морю. |
| Vái, šìpor, šìpor, | Ой, шкипер, шкипер, |
| Jáuns šiporėli, | Молодой шкипер, |
| Lìpki į mastēlį. | Залезь-ка ты на мачту. |
| Teñ tu matýsi | С мачты высокой |
| Kõpų kalnėly | Видно на горке |
| Naũją rũtų dairēlį. | Свежую купу руты... |

Таким образом, балтийский стих сохранил лишь меньшую часть общеиндоевропейского стихового наследия — короткий стих и его производные. Гораздо более богатый материал представляет родственный ему славянский стих.

§ 5. **Общеславянская и южнославянская речитативная силлабика.** Стих славянской народной поэзии различается песенный (преимущественно лирический), речитативный (преимущественно эпический) и говорной (ограниченный несколькими жанрами). В первом напев преобладает над словесным ритмом, во втором они находятся в относительном равновесии, в третьем словесный ритм преобладает над напевом. Можно предполагать, что таков был стих и в общеславянскую эпоху (хотя относительно форм говорного стиха здесь возможны сомнения, о которых ниже, § 8). Мы остановимся прежде всего на ритме речитативного стиха, более отчетливом и восстановимом.

Общеславянский стих, как он восстанавливается по общим и сходным чертам современных славянских народных стихосложений, имел следующие признаки. Он унаследовал от общеиндоевропейского стиха оба основных размера, короткий 8-сложный и длинный, в двух разновидностях, 10- и 12-сложный. Систему квантитативных концовок он в них сохранил, а систему цезур развил еще детальнее. А именно, цезура здесь стала признаком, отличающим стих лирический и стих эпический. В лирическом употреблялась цезура симметричная, делящая стих на равные части: 8-сложник 4 + 4, 10-сложник 5 + 5, 12-сложник 6 + 6 (с одной цезурой) или 4 + 4 + 4 (с двумя цезурами). В эпическом в тех же размерах употреблялась цезура асимметричная, делящая стих на неравные части: 8-сложник 5 + 3, 10-сложник 4 + 6; асимметричный 12-сложник, кажется, не употреблялся. Окончание в каждом полустишии закреплялось зевгмой: полустишие и стих не могли кончаться на односложное слово.

Судьба этих общеславянских размеров в фольклорном стихе различных славянских народов сложилась по-разному. Лучше всего сохранились они в южнославянских языках: эпический 10-сложник 4 + 6 больше в сербском, эпический 8-сложник 5 + 3 больше в болгарском. В сербском языке сохранилось различение долготы и краткости слогов, сохранилась (в ослабленном виде) и квантитативная концовка: на предпоследнем, 9-м слоге долгота предпочитается, а на двух предыдущих, 7-м и 8-м, избегается. В болгарском долготы и краткости утратились, утратилась и квантитативная концовка. Зато в обоих языках стала слабо намечаться тенденция к тонизации стиха, к урегулированному расположению ударений: в сербском 10-сложнике они тяготеют к хореическому ритму (ударение на нечетных слогах появляется втрое чаще, чем на четных), в болгарском 8-сложнике — к ямбическому ритму (в 5-сложном полустишии ударение на четных слогах в

два с лишним раза чаще, чем на нечетных; в 3-сложном полустишии этот ритм нарушается, так как женское окончание с ударением на 7-м слоге все же преобладает). Подробнее об этом будет сказано далее (§ 61). Но тенденция к упорядочению ударений все же довольно слаба, и для русского слуха, воспитанного на силлаботонике, она почти неощутима; наоборот, бросается в глаза беспорядочность ударений, характерная для чистой силлабики.

Вот пример сербского 10-сложника с его русской имитацией (песня «Постройка города Скадра»): долготы и краткости по-русски, понятным образом, переданы быть не могут, а расположение ударений сохранено почти точно. Знаками ´ , ˆ отмечены ударения на долгих слогах, знаками ` , ̏ — ударения на кратких слогах.

**Гра̂д гра́дила / три̑ бра̏та ро̏ђена̄,**
**До̏ три̑ бра̏та / три̑ Мр̏ња̄вчевића:**
**Jѐдно бје́ше / Вука̀шине кра̂љу,**
**Дру̏го̄ бје́ше / У̏гљеша во̏јвода,**
**Тре̏ће̄ бје́ше / Мр̏ња̄вчевић Го̂јко.**
**Гра̂д гра́дили / Ска̏дар на Бо̀јани.**
**Гра̂д гра́дили / три̑ го̏дине да́на̄ . . .**

Град строили / три брата кровные,
Те три брата, / три Мрнявчевича.
Один брат был / державный Вукашин,
Другой брат был / войственный Углеша,
А третий был / Мрнявчевич Гойко.
Град ставили / Скадар на Бояне,
Град ставили / три дня и три года,
А не могут / подстенья вывести,
А тем паче / города построить...

Такой чисто-силлабический размер настолько непривычен современному русскому слуху, что переводчики сербского эпоса не пытались его передавать, а видоизменяли: вводили постоянное женское окончание (как бы для условной передачи квантитативной концовки), а в середине стиха более смелые переводчики сохраняли свободное расположение ударений (но теряли равносложность), а более робкие переводили правильным 5-ст. хореем (сохраняя равносложность); о цезуре не заботились ни те ни другие. Вот пример более смелого, тонического перевода этой песни — А. Востокова (потом получившимся размером воспользовался Пушкин для «Песен западных славян»):

| | |
|---|---|
| Город строили три брата родные, | 11 слогов |
| По отечеству Мрлявчевичи братья: | 11 |
| Один был брат Вукашин краль, | 8 |
| Другой Углеша воевода, | 9 |
| А третий Мрлявчевич Гойко... | 8 |

Вот пример более осторожного, хореического перевода (П. Эристова):

Город строят три родимых брата,
Три родные Мрнявчевичи брата:
Старший брат — король Вукашин славный,
Средний брат — Углеша воевода,
Третий, младший — Мрнявчевич Гойко...

Вот пример звучания болгарского 8-сложника 5 + 3 (песня «Лазарь и Петкана»; на практике и здесь русские переводчики упрощают размер и пишут 4-ст. хореем или дольником с женским окончанием):

... Най-големия / брат Лазар,
Той си на мама / думаше:
— Я, дай я, мамо, / я, дай я,
Че дор девет сме / ний братя:
По еднаж да те / заведем
У Петканини / на гости, —
Девет ли пътя / ще стане!..

А старший из них, / брат Лазарь,
Так он говорит / матери:
— Выдай-ка замуж / сестрицу:
Девятеро ведь / нас братьев,
Каждый по разу / проводит
К Петкане тебя / погостить —
Девять всего раз / и выйдет...

Это были примеры звучания асимметричного силлабического стиха 4 + 6 и 5 + 3; а вот пример звучания симметричного силлабического стиха, 12-сложника 4 + 4 + 4 (сербское причитание, пер. Б. И. Ярхо):

Не могу я / надивиться, / братец милый,
Что покинул / мать родную, / горемыку,
И оставил / дом и род свой / без радости,
И женушку / жалостную, / горе бедной,
Что осталась / молодая, / измаялась,
И детушки / несмышлены, / вдовья доля...

Такова была судьба общеславянских речитативных размеров у южных славян, где они сохранились лучше всего. Заметим, что они без рифмы, как без рифмы, несомненно, был и общеславянский речитативный стих. Но заметим также, что в стихе причитаний появляется созвучие иного рода: аллитерация, повторение начальных согласных (род свой без радости, и женушку жалостную...). С этим средством подкрепления стихотворного ритма мы скоро встретимся на другом материале (§ 9).

В двух других группах славянских языков судьба общеславянских эпических размеров сложилась сложнее. В X—XIII вв. в славянских языках происходит «падение еров» — редукция и исчезновение кратких гласных в определенных позициях, а соответственно и слогов с ними. Стихотворные тексты, которые до падения еров были равносложными, после падения еров оказывались неравносложными, и ощущение размера терялось или менялось. Южнославянским языкам удалось восстановить равносложность стиха, по-видимому, потому, что в них сохранилась древняя система высотных ударений на каждом слоге: сохранение высот помогло сохраниться слогам. Западнославянским и восточнославянским языкам пронести традицию равносложных размеров через эпоху падения еров не удалось. В западных языках, чешском и польском, эпические размеры (а с ними и эпические жанры былинного типа) вымерли и перестали существовать. А в восточнославянских языках, русском и украинском, они переродились из чистой силлабики в чистую тонику.

§ 6. **Восточнославянская речитативная тоника.** В восточнославянском (древнерусском), а затем в русском языке общеславянское наследие было переработано следующим образом. Здесь не было в языке долгот и краткостей, зато было фонологически сильное ударение, т. е. такое, место которого не было привязано ни к начальному слогу слова, как в чешском, ни к предпоследнему, как в польском, а было свободно и смыслоразличительно, как в болгарском.

Поэтому, во-первых, квантитативная концовка здесь, за отсутствием долгих и кратких слогов, не сохранилась, зато она заменилась тонической концовкой: последняя сильная позиция, где в общеславянском и сербском стихе была долгота, стала заполняться обязательным ударением; а чтобы оно звучало сильнее, для оттенения после него удлинилось окончание с 1 до 2 слогов (первый безударный, второй с произвольным ударением): квантитативное женское окончание превратилось в тоническое дактилическое:

···∪ — × ‖ → ···∪ ′∪ × ‖

Дактилические окончания (часто со сверхсхемным ударением на последнем слоге) стали характерной приметой русского народного стиха; иногда в нем встречаются и женские (особенно в песнях и духовных стихах), но гораздо реже.

Во-вторых, тот хореический ритм ударений, который лишь слабо намечался в сербском стихе, в русском развился гораздо сильнее и отчетливее. Особенно это заметно в причитаниях, где 8-сложный стих стал звучать правильным силлабо-тоническим 4-ст. хореем, а 12-сложный — 6-ст. хореем.

И в-третьих, при наличии такого четкого внутреннего ритма охватывать слухом соизмеримость строк стало настолько легче, что отпала надобность в цезуре, расчленяющей стих на полустишия: в лирическом 10-сложнике (5 + 5) цезура отчасти сохранилась, но в эпическом русском народном стихе цезура исчезла и уже не возрождалась. Вот пример звучания русского причитания (И. Федосова, плач для вдовы), размер которого аналогичен размеру приведенного выше сербского причитания (4 + 4 + 4); но если в сербском стихе были упорядочены места цезур и не упорядочены места ударений, то в русском стихе наоборот:

Я путём иду ширóкоей дорóженькой.
Не ручей да бежит быстра эта риченька,
Это я, бедна, слезами обливаюся.
И не горькая осина расстонулася,
Это зла моя кручина расходилася.
Тут зайду да я, горющица победная,
По дорожке на искат-гору высокую
Край пути да на могилушку умершую...

Здесь пока никакой расшатанности ритма нет, наоборот, по сравнению с чистой силлабикой он становится только четче и строже. Но таким четким и строгим он остался только в причитаниях — песенном жанре, в котором выразительность требовала очень единообразного напева. А в эпических жанрах тотчас начинается расшатывание этого силлабо-тонического ритма в чисто-тонический; напев здесь был довольно беден и не мог этому противодействовать. Вот как происходит это расшатывание:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Общеслав. 10-сл. | × × × × \| | ×× | ×× — × |
| Рус. Х5 (.1.3) | × ∪ ´ ∪ | ´∪ | × ∪ ´∪ × |
| Такт (.2.3) | × ∪ ´∪ | ∪ ´∪ | × ∪ ´∪ × |
| Х 6 (.3.3) | × ∪ ´∪ | × ∪ ´∪ | × ∪ ´∪ × |

В причитаниях исконные общеславянские размеры были симметричные, равночленные: 8-сложник 4 + 4, 12-сложник 4 + 4 + 4. Поэтому они укладывались в нарождающийся хореический ритм без всякого труда: в каждом 4-сложии сильное ударение закреплялось на 3-м слоге, более слабое — на 1-м, так что сильные ударения (´) чередовались через каждые три слога: «Не шумите, ветры бýйные», «И не гóрькая осúна расстонáлася». Обозначая место сильного ударения точкой, а междуударный интервал цифрой, означающей число слогов в нем, мы можем изобразить их как «.3.» и «.3.3.» В эпических же песнях основной общеславянский размер был асимметричный, неравночленный: 10 сложник 4 + 6. Хореизировавшись, он стал 5-ст. хореем с дактилическим окончанием:

Как во стóльном гóроде во Киéве,
А у слáвна кня́зя Володúмера...

Мы слышим: такого правильного чередования слабых и сильных стоп, как в 8-сложнике и 12-сложнике, здесь нет, в середине стиха сталкиваются две сильные стопы (2-я и 3-я), ритм его — «.1.3.». Эта неравномерность интервалов ощущалась как ритмическое неудобство; поэтому эпический стих старается раздвинуть первый интервал до объема второго. Сперва первый интервал раздвигается на слог, вместо ритма «.1.3.» становится ритм «.2.3.», хорей разрушается:

Как во сто́льном во го́роде во Ки́еве,
А у ла́скова князя Володи́мера...

Потом первый интервал раздвигается еще на слог, ритм вместо «.2.3.» становится «.3.3.», хорей восстанавливается, но уже не 5-стопный, а 6-стопный:

Как во сто́льном да во го́роде во Ки́еве,
А у ла́скова у князя Володи́мера...

И все эти ритмические формы — исходный 5-ст. хорей, промежуточный не-хорей и итоговый 6-ст. хорей — остаются в русском эпическом стихе сосуществующими и взаимозаменяемыми.

Понятно, что при этом ничего не остается ни от силлабичности, коль скоро стих может удлиняться и на 1 и на 2 слога, ни от силлаботоничности, коль скоро рядом с хореическими строками могут появляться не-хореические. Перед нами тонический размер с тремя ударными местами в строке и с переменными безударными интервалами между ними, объем которых может колебаться от 1 до 3 слогов. Такой стих в современном стиховедении принято называть «3-иктный тактовик» (по числу «иктов», сильных мест в стихе). Он и стал основным размером русских былин и других эпических жанров. При этом, кроме перечисленных последовательностей 1-, 2- и 3-сложных междуиктовых интервалов, стали, конечно, возникать и иные: «.1.1.» (звучит 4-ст. хореем) —

Как во го́роде во Ки́еве...;

«.2.2.» (звучит 3-ст. анапестом) —

Как во го́роде бы́ло во Ки́еве...;

«.3.2» (звучит несиллабо-тонически):

Как во го́роде ли бы́ло во Ки́еве...;

«.1.2.» и «.2.1.» (звучит дольником; здесь расшатавшийся эпический стих принимает в себя ритмические вариации симметричного лирического стиха 5 + 5) —

Как во го́роде да во Ки́еве,
Да у ла́скова князь-Влади́мира...

Всего в 3-иктном тактовике возможны 9 ритмических вариаций; кроме того, разнообразие вносится тем, что может усекаться зачин стиха: вместо «Как во стольном...» — «Во стольном...» и даже «В стольном...». Управиться с таким сложным ритмом певцам было нелегко; и первые же русские фольклористы, записывавшие былины, заметили, что разные певцы поют по разному: одни старались пользоваться всеми тактовиковыми вариациями (такого термина в стиховедении еще не было, но сам факт был замечен); другие для облегчения старались сделать размер строже, приближая его к силлабо-тоническому хорею; третьи, наоборот, расшатывали ритм еще больше, приближая его к совсем бесформенной тонике. Из тех певцов, которых записывал Гильфердинг в своей знаменитой поездке 1871 г., золотой середины держался, например, Сивцев-Поромский, к большей строгости склонялись Рябинин и Калинин, а к большей расшатанности — Щеголенок и Сорокин.

Вот пример нейтрального, чисто-тактовикового типа былинного стиха: Сивцев-Поромский, «Добрыня и Алеша» (Добрыня приходит, переодевшись, на свадьбу своей жены):

| | |
|---|---|
| Говорил-де Добрыня товó слово: | .2.3. |
| Государыня моя ты родна матушка! | .3.3. |
| Да мне подай-ко, мать, платье скоморошное, | .2.3. |
| Да мне подай-ко, мать, гусли́ хрустальнии, | .3.1. |
| Да подай, мать, шалыгу подорожную. — | .2.3. |
| Да пошел-де Добрыня во почестной пир, | .2.3. |
| Да садился Добрыня на упечинку, | .2.3. |
| Начал во гусли наигрывати... | .2.2. |

Вот пример упрощенного, силлабо-тонизированного былинного стиха (Рябинин, «Илья и Соловей-разбойник»):

| | |
|---|---|
| Из того ли то из города из Муромля, | Х6 |
| Из того села да с Карачирова | Х5 |
| Выезжал удаленький дородний добрый молодец, | Х7 |
| Он стоял заутрену во Муромли, | Х5 |
| Ай к обеденке поспеть хотел он в стольний Киев град, | Х7 |
| Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову, | Х8 |
| У того ли города Чернигова | Х5 |
| Нагнано-то силушки черным-черно, | Х5 |
| Ай черным-черно, как черна ворона... | Х5 |

Здесь почти нее строки — хореи разной длины: происходит как бы обратная хореизация — былинный тактовик развился из 5-ст. хорея и теперь возвращается в разностопный хорей. Сохранился даже уникальный образец хореической былины, в которой певец явно стремится привести все строки к одинаковой длине — 5 стоп, 10 слогов. Это скоморошья былина Кривополеновой «Вавило и скоморохи» —

былина очень поздняя, но в ней есть вероятный отголосок воспоминаний о первоначальной силлабической 10-сложности былинного стиха (5-ст. хореи составляют в ней три четверти всех строк):

| | |
|---|---|
| Говорило-то чадо́ Вавило: | Х5 |
| «Я ведь песен петь да не умею, | Х5 |
| Я в гудок играть да не горазен». | Х5 |
| Говорил Кузьма да со Демьяном: | Х5 |
| «Заиграй, Вавило, во гудочек, | Х5 |
| Да во звончатой во переладец, | Х5 |
| А Кузьма с Демьяном приспособит...» | Х5 |

Однако эта былина остается уникальной и для общей картины русского речитативного эпического стиха не характерна.

Вот пример расшатанного, беспорядочно-тонического былинного стиха: строчки растягиваются сверх трех сильных ударений, а интервалы растягиваются сверх обычных 1-3 слогов (Сорокин, «Садко»):

| | |
|---|---|
| А кто чем на пиру да похваляется | .2.3. |
| А иной фастае как несчетной золотой казной, | (.4.3.) |
| А иной фастае да добры́м конем, | .4. |
| А иной фа́стае силой-уда́чей молодецкою; | (.5.3.) |
| Ай как умной теперь уж как фастает | .2.2. |
| Ай старым батюшком, старой матушкой, | .2.1. |
| Ай безумной дурак уж как фастает | .2.2. |
| Ай как фастае да как своей молодо́й женой; | (.5.2.) |
| А сиди́т Садкё как ничи́м да он не фастает, | (.4.3.) |
| А сиди́т Садкё как ничи́м он не похваляется... | (.4.4) |

Какая из этих трех тенденций распространена шире, какая слабеет и какая нарастает, в каких местах Севера чаще одна и в каких другая — все это вопросы, еще не изученные и нелегкие для изучения. Из приведенных примеров видно, что ритм былинной строки во многом зависит от наполняющих ее вставных словечек «а», «и», «ли», «то» и пр., а именно они часто страдают в старых записях; сами певцы, когда пели свой текст, то произносили их, а когда диктовали, то опускали, и от этого ритм одной и той же былины получался разный. Можно, однако, заметить, как ритмические тенденции передаются от учителя к ученику: например, потомки Рябинина пели тем же хореизированным ритмом, что и их предок.

Такова была тонизация главного эпического размера, общеславянского длинного стиха — 10-сложника 4 + 6. Аналогичную судьбу претерпел и вспомогательный, короткий эпический размер — 8-сложник 5 + 3. Если 10-сложник превратился в 3-иктный тактовик, то 8-сложиик превратился в 2-иктный тактовик: 2 сильных ударения, между ними от 1 до 3 слогов, дактилическое окончание и, конечно, ни следа цезуры. Такой размер встречается в былинах о Щелкане, о Кострюке и еще немногих. Пример из «Щелкана»:

Уезжал-то млад Щелкай .1.
В дальну землю Литовскую .2.
За море синее; .2.
Брал он, млад Щелкай, .1.
Дани-невыходы, .2.
Царски невыплаты; .2.
С князей брал по сту́ рублев, .2.
С бояр по пятидесят, .2.
С крестьян по пяти рублев; .2.
У которого денег нет, .2.
У того дитя́ возьмет... .1.

Если о северном, русском былинном стихе еще неизвестно, какая тенденция в нем преобладала, к строгости или к расшатыванию, то о южном, украинском стихе это хорошо известно: победила тенденция к расшатыванию. Былин на юге не сохранилось, но, по-видимому, они передали свои размеры позднейшим украинским думам, а ритмика украинских дум — это такой неупорядоченный тонизм, по сравнению с которым «Садко» Сорокина — образец урегулированности. В думах не только совершенно свободно колеблется объем междуударных интервалов, не только соседствуют очень укороченные и очень удлиненные строки, но даже окончания чередуются беспорядочно: и женские, и дактилические, и мужские. Здесь, несомненно, речитативный стих подвергся влиянию других стихотворных форм, о которых еще придется говорить: во-первых, молитвословного стиха, построенного на параллелизме (§ 53), а во-вторых, народной говорной тоники, построенной на рифме (§ 8). Так как, чтобы стих не рассыпался, крайнюю расшатанность словесного ритма нужно было чем-то компенсировать, то стих украинских дум компенсировал ее рифмой: рифма в думах появляется несистематично, но очень часто. Вот пример звучания этого стиха — из думы «Маруся-Богуславка», где героиня выводит казаков из турецкого плена:

Гей, що на Чорному морі,
Та на тому білому камені,
Там стояла темниця кам'яна́я,
Гей, там стояла темниця кам'яна́я,
А в тій темниці пробувало
Сімсот бідних козаків,
А в неволі пробували
Та божого світу
І сонця праведного не забачали.
Гей, то дівка-бранка,
Маруся попівна Богуславка,
А все добре дбає,
До кам'яної темниці прибуває,
Гей, до козаків словами промовляє...

§ 7. **Славянская песенная силлабика и тоника.** Таким образом, речитативный стих в русской народной поэзии, потеряв равносложность после падения еров, остается тоническим и, нащупывая новый свой ритм, ищет его в области тактовика и затем силлабо-тонического хорея; попыток вернуться к чистой силлабике здесь нет. В песенном стихе положение было иное. Если в речитативе ведущую роль играют слова, а напев подчиненную и поэтому напев сравнительно легко меняется вслед за словами, то в песенном стихе роль напева важнее и память о нем держится прочнее. Поэтому когда в песенной лирике с падением еров разрушился старый силлабический стих, то новый стих на его развалинах стал складываться сразу в двух направлениях: вслед за словами, в сторону тонического ритма (как в речитативе), и вслед за напевом, в сторону старого силлабического ритма. Обе тенденции скрещивались, перебивали друг друга и сильно мешали друг другу. В результате стих русских народных лирических песен по записям XVIII—XIX вв. приобретает очень хаотический вид, тем более что и записи эти не всегда надежны: одни из собирателей (преимущественно музыковеды, начиная с Прача) исправляли и упрощали ритм, другие (преимущественно словесники) по небрежности расшатывали его еще более. Здесь соседствуют песни очень строгого и сложного силлабического (и силлабо-тонизированного) ритма, например:

| | |
|---|---|
| Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет, | 4+4+5 |
| Веселая беседушка, где батюшка пьет. | 4+4+5 |
| Он пить не пьет, родимый мой, за мной младой шлет. | 4+4+5 |
| А я млада-младешенька замешкалася, | 4+4+5 |
| За утками, за гусями, за лебедями, | 4+4+5 |
| За мелкою за пташечкой, за журушкою. | 4+4+5 |
| Как журушка по бережку похаживает, | 4+4+5 |
| Шелковую он травушку пощипывает, | 4+4+5 |
| Студеною водицею захлебывает, | 4+4+5 |
| За реченьку, за быструю поглядывает... | 4+4+5 |

(А. Соболевский, 2, 262)

и песни такой вольной тоники, что в ней трудно угадать какой бы то ни было ритм:

Выду на улицу,
Сяду я, молода,
На камушке,
Вдарю, вдарю я в ладони,
Свекор услышит:
Легонько, легонько, невестушка!
Потише, голубка!
Не перебей ладоней,
Не переломай золотых кольцев!

(Киреевский, новая серия, 1.1046)

В результате даже один и тот же (или почти один и тот же) словесный текст в разных напевных вариантах приобретает вид разных (и в разной мере расшатанных) размеров, колеблющихся между силлабикой и тоникой. Возьмем для примера три варианта отрывка из песни «Во лесу, лесу дремучему» (Соболевский, 3, 485—487): Маша аукает сердечному другу, а тот не может откликнуться, его сторожат три сторожа. В одном варианте об этом говорится в размере $6 + 5^{м}_{д}$:

| | |
|---|---|
| ...Как первый-то сторож — / родной батюшка, | 6+5 |
| А другой-то сторож — / родна матушка, | 6+5 |
| А третий-то сторож — / молода жена, | 6+5 |
| Молода жена, / жена венчанна. | 5+5 |
| Ты взойди-ка, взойди, / туча грозная! | 6+5 |
| Ты пролей-ка, пролей / силен дождичек! | 6+5 |
| Уж ты вдарь-ка ты, вдарь, / громова стрела, | 6+5 |
| Ты убей-ка, убей / этих сторожей!... | 6+5 |

В другом варианте — в размере $4 + 5^{м}_{д}$ (он развился из общеславянского 8-сложника 4 + 4 в результате такого же удлинения концовки, какое мы видели в речитативном стихе):

| | |
|---|---|
| ...За мной ходят / трое сторожа: | 4+5 |
| Первый сторож — / тесть мой батюшка, | 4+5 |
| Другой сторож — / теща матушка, | 4+5 |
| Третий сторож — / молода жена. | 4+5 |
| Взойду я / на круту гору, | 3+5 |
| Возмолю / тучу грозную: | 3+5 |
| Убей громом / тестя батюшка! | 4+5 |
| Прострели стрелой / тещу матушку! | 5+5 |
| А с женой своей / сам расправлюся... | 5+5 |

В третьем варианте размер меняется на ходу; начало отрывка выдержано в размере 4 + 5, середина — 6 + 5, конец — 5 + 5:

| | |
|---|---|
| ...За мной ходят / здесь три сторожа: | 4+5 |
| Первый сторож — / тесть мой батюшка, | 4+5 |
| Другой сторож — / теща матушка, | 4+5 |
| Третий сторож — / молода жена. | 4+5 |
| Ты взойди-ка, взойди, / туча грозная, | 6+5 |
| Ты убей-ка громом / тестя батюшку, | 6+5 |
| Молоньей ты сожги / тещу матушку | 6+5 |
| Лишь не бей ты, не жги / молодой жены! | 6+5 |
| С молодой женой / сам я справлюся: | 5+5 |
| Я слезьми ее, / слезьми вымочу, | 5+5 |
| Я кручинушкой / жену высушу, | 5+5 |
| Во сыру землю / положу ее... | 5+5 |

Из этих примеров видно, как происходит формирование новых размеров ранней устной силлабики: колон-полустишие отвердевает с конца, приобретает ударную константу на одном из последних слогов, после этого слоги после константы начинают ощущаться как окончание, отдельное от основного слогового ядра, и легче усекаются или наращиваются: наряду с 5-сложием «С молодо́й женой» появляются и той же позиции 4- и 6-сложия «Первый сто́рож», «Ты взойди́-ка, взойди», а напев покрывает это, растягивая или сокращая слоги. Возможно, (но, кажется, встречается реже) наращение или усечение и в начале колонов («А с молодой женой...»). По-видимому, аналогичным образом формировались новые размеры на основе старых и в дрѐвнейшей силлабике — не только в славянских, но и в других индоевропейских языках.

Такого рода перестройку нового словесного материала по старым силлабическим схемам должны были производить все славянские языки, пережившие падение еров. Но в различных языках она пошла по-разному.

В русском, как мы видели, силлабическому принципу организации пришлось бороться с тоническим принципом и во многом ему уступать: песни с четко выраженной от начала до конца равносложностью здесь в меньшинстве (такому выравниванию преимущественно поддаются короткие размеры, 7- и 8-сложники, вроде «По улице мостовой» или «Зеленейся, зеленейся»), а такие сложные, как процитированная «Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет», совсем немногочисленны. Преобладают песни с слегка колеблющимся объемом полустиший, как в последнем примере.

В западнославянских языках, польском и чешском, наоборот, силлабически аморфные песни в меньшинстве, а преобладают силлабически четкие, с несмешиваемыми размерами: 4 + 4 (с его производными 4 + 3 и 4 + 5), 5 + 3, 5 + 5, 4 + 6, 6 + 6 и др.; из соединения стихов 4 + 4 и 4 + 6 образовывался еще и долгий трехчленный стих 4 + 4 + 6.

4 + 4:

Jaworowe / stoły macie
A nie rychło / zasiadacie,
Jaworowe, / a nie nowe
U Kasieni / są gotowe...

4 + 6:

Przyiechały / desperaty z wojny,
Pytają się / o noclcg spokojny...

4 + 4 + 6:

Kole lasa, / kole lasa / goniła zająca,
Ukasił ję / w palec mały, / jaże do boląca...

Что помогло здесь силлабическому принципу так решительно возобладать над тоническим, совершенно ясно. Западнославянская культура входила в орбиту католической латиноязычной европейской культуры, а здесь господствовала четкая хореизированная силлабика латинских гимнов (о которой речь далее, гл. VI), прежде всего размер

4ж + 4ж, а затем 4ж + 4ж + 7д (легко переходящий в 4ж + 4ж + 6ж). Именно на скрещении этих двух силлабических традиций, исконной славянской и заемной латинской, сложились основные песенные размеры польской и чешской народной поэзии (ср. § 54). Доказательство этому — то, что большинство польских и чешских песен рифмованы, а рифма в общеславянской народной традиции, как мы знаем, отсутствовала и была принесена в Польшу и Чехию латинской традицией. До русской народной лирики эта волна западного влияния не докатилась, поэтому русские народные песни так силлабически расплывчаты и не знают рифмы. Но до Украины, долго находившейся под польским господством, это влияние дошло, поэтому украинские народные песни (в противоположность думам) своей силлабической четкостью и рифмовкой гораздо ближе стоят к западнославянским, чем к русским:

4 + 4 (размер щедровок):

Ой, на ріці / на Ардані,
Там Пречиста / воду брала,
Своє дитя / повивала.
В колисочці / колисала...

5 + 5 (размер колядок):

На Дунаєньку / при береженьку.
Там всі сьвітіі / воду сьвітили...

4 + 6 (размер эпических песен):

Ой під лісом / та під Лебедином,
Курилася / доріженька димом...

6 + 6 (размер лирницких песен):

Када горе, горе, / як на сьвіті жити?
Бронь, боже, нещастя, / буде Бог судити.
Як чоловік здоров, / кождий го кохає,
В великім нещасттю / рід го ся цурає...

4 + 4 + 6 (размер коломыек):

Ой коби я / за тим була, / за кім я гадаю,
Принесла бим / сім раз води / з тихого Дунаю.
Принесла бим / сім раз води / тай не відпочила,
Ой коби я / за тим була, / кого я любила...

§ 8. **Славянская говорная тоника.** Третья форма народного стиха после речитативной и песенной — это говорной стих. В словесности славянских народов он выделяется очень четко: это тот склад, кото-

рым сложены пословицы, заговоры и заклинания, обрядовые и развлекательные прибаутки. Вот русские примеры:

Алтыном торгуют, алтыном воюют, а без алтына горюют.

Доселева Макар огороды копал, а нынче Макар в воеводы попал (пословицы).

На море окияне, на острове Буяне девица красным шелком шила, шить не стала, руда перестала (заговор от кровотечения).

Наша невеста какая в работе: люди косить, а она голову мочить, люди жать, а она за межой лежать, как ноги сожмет, так и полосу сожнет, как ноги расставит, так и копну поставит... (свадебный приговор).

Никаких следов силлабичности здесь нет, это текст чистотонический, и притом рифмованный. В малых формах (пословицы, заговоры) подобный стих употребителен во всех европейских языках и не специфичен для славянских (ср. Birds of a feather flock together, английская пословица; Nec huic morbo caput crescat, aut si crerit, tabescat, латинский заговор от подагры). В большой форме (свадебные приговоры) подобный стих существует только в фольклоре славян, причем и восточных, и западных, и южных; поэтому обычно считают (вслед за Р. Якобсоном), что здесь он восходит к общеславянскому стиху. Однако в этом можно усомниться.

Сами понятия «песенный стих» и «говорной стих» были разграничены немецкими филологами XIX в., сосредоточившимися на фонетическом изучении стиха. Например, лирический стих миннезингеров считался «песенным», а стих рыцарских романов — «говорным». Действительно, разница была, репертуар лирических размеров был пестрее, а эпических — однообразнее, хотя наиболее распространенные размеры обычно обслуживали как песенный, так и говорной стих. Но ни в какой поэзии не бывало так, чтобы песенный стих принадлежал к одной системе стихосложения, а говорной — к другой. В германских стихосложениях и тот и другой был тоничен, в романских — силлабичен, в античных — квантитативно-метричен.

Если общеславянский песенный и речитативный стих были силлабичны и нерифмованы, то естественно предполагать, что таков же был и общеславянский говорной.

Самая характерная черта рассматриваемого стиха — рифма. Здесь мы встречаемся с ней впервые; эпос и песня обходились без нее, им достаточно было ритма. Но в таких малых формах, как пословицы, заклинания, сентенции и пр., уловить стихотворную форму по ритму невозможно: текст короток, ритмическое ожидание едва успевает возникнуть, как он уже обрывается. Поэтому, чтобы показать, что перед нами текст повышенной важности, а не случайный, приходилось пользоваться другим средством: густо насыщать эти немногие слова однородными звуками. Если текст был сакрального характера, то подбор этих звуков мог быть не случаен, например: запретное имя боже-

ства не произносилось, но на него намекалось тем, что текст аллитерировался на звуки, входившие в это имя (так называемая «анаграмма» — прием, восходящий к общеиндоевропейской традиции). Такой стих малых жанров называется иногда «гномическим» (от греческого gnōmē — «поучительное изречение»). Этот гномический стих пословиц, заклинаний и пр. и стал рассадником звуковых украшений во всех формах словесности. Поэзия нуждалась в них меньше, она и так выделялась ритмом; тем охотнее перенимала их проза. В зависимости от строя языков в одних преобладала аллитерация в узком смысле слова (повтор начальных звуков, § 9), в других — рифма (повтор конечных звуков, § 28). Таким образом, как это ни странно современному сознанию, рифмованная проза появилась раньше, чем рифмованные стихи.

Зная это, становление славянского говорного стиха можно предположительно реконструировать следующим образом. В общеславянском языке и на древнейшей стадии существования разделившихся славянских языков все три типа стиха были силлабическими и нерифмованными: и песенный, и речитативный, и говорной. В XI—XIII вв. этот первоначальный силлабизм разрушается оттого, что по нему прокатывается падение еров, укорачивая слова. После этого языки начинают кое-как приводить новый словесный материал в согласование со старыми ритмическими привычками. В песенном стихе, где эти привычки опирались на живую традицию напева, это достигалось легче. В речитативном, где опоры на мотив было меньше, это давалось труднее: в южных языках эпический стих остался силлабическим, в восточных перешел в тонический, в западных не сохранился вовсе. В говорном напева не было, и это оказалось вовсе невозможно: первоначальный общеславянский говорной стих погиб всюду. На его месте остался вакуум — в этот вакуум и вторглась народная риторическая проза с параллелизмами и рифмами. А позднее, когда эта рифмованная проза стала выдерживать рифму не спорадически, а систематически, сделала ее не орнаментальным, а структурным приемом, становится возможным говорить уже о рифмованном тоническом стихе. Таким образом, говорная тоника — не наследие общеславянского стиха, а позднейшее явление, развившееся в отдельных языках не раньше XIII в. Впрочем, еще раз подчеркиваем, что это лишь гипотеза; окончательное же суждение об этих ранних, письменно не зафиксированных стадиях развития славянского стиха едва ли возможно.

Мы проследили историю славянского стиха до его первых соприкосновений с латинским средневековым стихом, которые во многом определили его дальнейшее развитие — сперва у западных, потом у южных и восточных славян. Латинский средневековый стих был наследником латинского античного, а латинский античный — наследником древнегреческого. Но прежде чем прослеживать историю этой ветви индоевропейского стиха, следует проследить историю другой соседней ветви — германской.

## III

# ГЕРМАНСКАЯ ТОНИКА

§ 9. **Древнегерманская аллитерированная тоника.** Как уже было сказано, германский стих для сравнительно-исторического стиховедения продолжает оставаться загадкой: до сих пор не удалось реконструировать, как он эволюционировал из гипотетического индоевропейского силлабического стиха. По-видимому, эволюция была примерно такая же, как в случае с русским стихом: под влиянием перемен, происходивших в общегерманском языке (сдвиг и интенсификация ударения, редукция безударных), равносложность строк терялась и стих превращался из силлабического в тонический. Но как это происходило в подробностях, т. е. как постепенно видоизменялся каждый индоевропейский силлабический размер в отдельности,— этого мы пока восстановить не можем.

Мы застаем германский стих около IX в. уже в готовом тоническом облике, и облик этот примерно одинаков во всех трех ареалах германской словесности: во-первых, в Скандинавии и затем в Исландии, на древнескандинавском и исландском языках; во-вторых, в Британии, на древнеанглийском (англосаксонском) языке; в-третьих, на материке, на нижненемецком и верхненемецком языках. В Скандинавии памятниками его является эддическая поэзия, в Британии — «Беовульф» и смежные с ним произведения, в Германии — отрывок песни о Хилтибранте (смесь нижненемецкого и верхненемецкого), «Муспилли» (верхненемецкая поэма о страшном суде), «Хелианд» (нижненемецкая поэма о Христе). И уже с IX в., когда мы его застаем, германский тонический стих начинает разрушаться и уступать место новым формам. Разложение идет с юга на север: в Германии этот тонический стих прекращает существование в IX в., после «Муспилли» и «Хелианда»; в Британии — в конце XI в., после норманского завоевания; в Скандинавии он в это время еще в полной силе и даже развивается и совершенствуется — вслед за записями более традиционной поэзии, эддической, идет создание более новаторской поэзии, скальдической, — но к XIV в. он приходит в упадок и здесь.

Признаки древнегерманского тонического стиха таковы.

1. Отсчет текста идет по ударениям, безударные слоги не учитываются. Можно сказать, что если в силлабическом стихе действовало равенство «любой слог равен любому слогу» (независимо от долготы, ударности и т. п.), то в тоническом стихе действует равенство «лю-

бая группа слогов, подчиненных одному ударению, равна любой другой» (независимо от числа слогов в ней). Ударение в германских языках обычно было начальным и обычно приходилось на долгий слог.

2. Основной единицей стиха является 2-словное, 2-ударное полустишие; два полустишия, разделенные цезурой, образуют стих в 2 + 2 ударения; для разнообразия допускается укороченный стих в три ударения без цезуры. В немецкой терминологии 2-ударное полустишие называется Halbvers, 4-ударный стих Langvers, 3-ударный стих Vollvers.

3. Стихи могут объединяться в строфы, в подавляющем большинстве — 4-стишные. Впрочем, тут традиции расходятся: скандинавские стихи — только строфичны, а британские и германские — только астрофичны и представляют собой сплошной поток стихов. Каковы были стихи в общегерманском источнике — спорно; скорее всего, в лирике были строфические, а в эпосе — астрофические, и северные короткие песни унаследовали одну традицию, а южные длинные поэмы — другую.

4. Полустишия в каждом стихе объединяются между собой аллитерацией — одинаковостью начальных звуков некоторых слов. Это такой яркий признак, что по нему древнегерманский тонический стих обычно называется «аллитерационный стих» (по-немецки Stabreimvers: аллитерация — Stabreim, «посох-рифма», как бы точка опоры, на которой держится стих). Мы уже видели зачатки таких связующих аллитераций в длинных стихах сербских причитаний; здесь, в германском стихе, этот прием развивается до полного расцвета.

Почему аллитерация получает такое развитие именно в тоническом стихе? Потому что она помогает выделить стих из прозы, показать, что это не случайные слова, а особым образом оформленные, т. е. повышенно важные. В силлабическом стихе слушатель слышал, как перед ним проходят группы слов по 8 слогов, и опять по 8, и опять по 8,— и было совершенно ясно, что случайно так получиться не может, что, стало быть, эти группы слов особенно сплочены и замкнуты, что они образуют стих. А в тоническом стихе слушатель слышал, как перед ним проходят группы слов по 4 и опять по 4, в одной побольше слогов, в другой поменьше, но это не представляло собой ничего исключительного, средний объем речевого такта от паузы до паузы и в прозе обычно бывает около 3-4 слов, так что такая последовательность 4-словий могла получиться вполне случайно. Именно для того чтобы показать, что она получилась не случайно, каждое такое 4-словие стали скреплять аллитерацией, и это уже не оставляло никакого сомнения, что это не случайно, что это стих. Заметим разницу между аллитерацией в древнегерманском стихе и рифмой в современном стихе: и то и другое — связующие созвучия, но наши рифмы связывают между собой стихи в строфы, а древние аллитерации связывали полустишия в стихи.

Почему в германском тоническом стихе развилась именно аллитерация, созвучие начал слов, а не рифма, созвучие окончаний слов?

Видимо, потому, что в германских языках было сильное ударение на начальном слоге, на корне: заметнее всего в речи был именно он, а не редуцированное окончание[1]. Самым важным по смыслу словом в стиховом 4-словии (по-видимому, по естественной интонации германских языков) было третье (начальное слово 2-го полустишия) — оно и определяло аллитерацию стиха, под него подстраивались остальные. Первоначально, как кажется, достаточным было, чтобы этому главному слову второго полустишия отвечало аллитерацией только какое-нибудь одно слово первого полустишия (так в большинстве стихов Эдды), потом все обязательнее стало, чтобы в первом полустишии аллитерация охватывала не одно, а оба слова (так в большинстве строк «Беовульфа»). Аллитерацией считалось, когда повторялся начальный согласный слова (или начальная группа согласных — таких, как st, sp, sk); начальные гласные считались все аллитерирующими между собой (аллитерировал как бы нулевой согласный в начале слова).

На русский язык эти аллитерированные стихи переводятся довольно близко к подлинному звучанию — только что ударения не так сильно звучат и не подкрепляются долготами. Первые переводчики старались, чтобы и в переводе аллитерировали начальные звуки слов; в переводах последних лет аллитерация все чаще переносится с начального на предударный согласный (в русском стихе XX в. он стал повышенно ощутим, благодаря привычке к рифмам с опорным звуком) и смещается с опорного третьего слова на другие.

Вот пример из скандинавской Эдды (пер. Б. И. Ярхо):

**E**iða skaltu mér **á**ðr / **a**lla vinna,
at **sk**ips borði / ok at **sk**jaldar rǫnd,
at **m**ars bógi / ok at **m**ækis egg,
at **þ**ú **kv**eliat / **kv**án Vǫlundar...
Должен ты прежде / дать мне клятву:
Клянись кораблем / и краем щита,
И сталью меча / и стопою конской,
Что милую Велунда / мучить не будешь.

Пример из англосаксонского «Беовульфа» — из начала поэмы, где речь идет о Беовульфе — деде главного героя (анонимный перевод, напечатанный в 1938 г.):

**B**ēowulf waes **b**rēme — / **b**laed wīde sprang —
**Sc**yldes eafera / **Sc**edelandum in.
Swā sceal **g**eong **g**uma / **g**ōde gewyrcean,
**F**romum **f**eohgiftum / on **f**aeder bearme,

---

[1] Впрочем, это не исчерпывающее объяснение: в тюркских языках с их ударением на конечном слоге тоже широко распространен аллитерационный стих, хотя и другого строения (аллитерации связывают строки в тирады).

þaet hine on ylde / eft gewunigen
Wilgesiþ as, / þonne wīg cume
Lēode gelaesten...

Славен был Беовульф, / ширилась быстро
Слава Скильдова сына / в датской стране.
Делать добро — / должен всякий юный,
Из отчих даря / запасов дары,
Дабы под старость / ему остались
Воины верные — / во время бранное
Надежна дружина. / Делая доброе дело,
В племенах могучие / процветали мужи.

Пример из немецкого «Хилтибранта» (пер. Б. И. Ярхо):

...Ik gihorta đat seggen,
đat sich urhettun / ænon muotin,
Hiltibrant enti Hađubrant / unter heriun tuêm.
Sunufatarungo / iro saro rihtun,
garutun se iro guđhamun, / gurtun sih iro suert ana,
helidôs, ubar hringa, / do sie to dero hiltiu ritun.

...Я наслушал сказание,
Что друг друга вызвали / витязи при встрече,
Хилтибрант и Хадубрант / меж двух храбрых ратей.
Сын с отцом тут оба / свои сбруи справили,
Повязали панцири, / к поясам мечи приладили,
Смелые, сверх кольчуги, / стремясь в сечу броситься...

Таков был классический вид древнегерманского тонического аллитерационного стиха. Из такого вида он развивался дальше. И здесь на него, как, вероятно, на всякий тонический стих, действовали две уже знакомые нам тенденции: одна к окостенению в строгости, другая к расшатыванию в хаотичности. Первая тенденция возобладала в скандинавском стихе, вторая — в англосаксонском и немецком.

§ 10. **Разложение английской и немецкой аллитерированной тоники.** Как происходило расшатывание тоники в немецком стихе, можно было слышать из примеров. Вспомним, как звучал скандинавский стих: Eiða skaltu mer aðr... — короткие слова, длина каждого двухударного полустишия — 4-5 слогов (в старших частях Эдды чаще 4, в младших — чаще 5): для такой небольшой строки опора на два-три аллитерирующих слога вполне достаточна. А «Хилтибрант» звучал: Garutun se iro guðhamun... — длинные слова с затяжными безударными окончаниями, с безударными приставками, предлогами, союзами в проклитиках, полустишия по 7-9 слогов; а иногда и этого мало, прирастают не безударные слоги, а ударные, полустишие из 2-словного становится 3-словным (по-немецки стихи с такими 3-словными полустишиями называются Schwellvers, «разбухший стих»); конечно, эти

надбавочные слова ни в каких аллитерациях не участвуют. Стих становится длинным и расплывчатым (как русский стих сорокинских былин), и два-три аллитерирующих слога служат для него уже слишком слабой опорой. Да и сами эти аллитерирующие слоги перестают быть столь заметными, потому что с начала фонетического слова они отодвигаются в середину, а начало обрастает безударными проклитическими приставками и предлогами, о которых неизвестно, включать ли их в аллитерацию или нет. В древнеанглийском было слово an, «один», и в древних текстах оно участвует в аллитерации на гласные; но потом оно все больше десемантизируется, превращается в артикль an и в позднейших текстах оно то аллитерирует, то не аллитерирует, а потом не аллитерирует совсем.

Так происходило разложение тонического аллитерационного стиха в Германии и Британии; и в Германии с IX в., с Отфрида Вейсенбургского, а в Англии с XII в., с Лайамона (§ 43, 45), он почти без боя уступает место новому, рифмованному стиху, возникшему под влиянием средневековой латинской и романской поэзии. Что из этого получилось, мы увидим дальше (гл. VIII).

В заключение следует сказать, что и в Англии и в Германии у аллитерационного стиха еще бывали моменты экспериментального возрождения — в Англии в XIV в. при Ленгленде, в Германии в XIX в. у Р. Вагнера. В Англии в XIV в. была, так сказать, пауза между двумя стадиями становления английской силлаботоники (подробнее об этом будет речь дальше, § 46—47); и в этой паузе, когда было еще неясно, куда идет история, некоторые поэты стали пытаться вновь писать аллитерированными строчками. Любопытно, что очагом этой новой аллитерационной школы была средняя Англия, места, когда-то бывшие под датскими набегами и, видимо, сохранившие память о своих скандинавских контактах. Таким реставрированным аллитерационным стихом написаны и «Видение Петра Пахаря» Ленгленда (Piers Plowman, аллитерация уже в заглавии), и знаменитый анонимный роман «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь». Но потом явился Чосер, и аллитерационному возрождению пришел конец. В Германии XIX в. возрождение аллитерационного стиха было еще более экспериментальным: композитор Р. Вагнер, следуя романтической программе возрождения немецкого духа, сочинял либретто к своим операм на древнегерманские сюжеты аллитерированным тоническим стихом из отчетливых 2-ударных полустиший; но подражателей он не имел. Даже в XX в. английский поэт У. Х. Оден использовал аллитерационный стих в поэме о мировой войне «The age of anxiety» (аллитерация уже в заглавии), но это тоже был лишь модернистский эксперимент. Общей чертой всюду здесь было то, что ритм чувствовался больше, а аллитерация меньше, чем в древне-германском образце: она казалась не опорой стиха, а украшением.

Вот отрывок из исторического зачина «Гавейна и Зеленого рыцаря»:

Fro riche Romulus to Rome / richis hym swythe,
With gret bobbaunce that burghe / he biges upon fyrst,
And neuenes hit his aune nome / as hit now hat...

Ромулус в Риме / раньше всех утвердился,
В высь он воздвигнул / великий город,
По нему он был назван / и слывет поныне.
Во Тусции Тиций / заложил твердыни,
Лангобард в Ломбардии / дома себе ладил,
А Феликс Брут / за франкские броды
Вольно вывел британцев / на высокий берег...

Вот начало «Валькирии» Вагнера: Зигмунд, будущий отец Зигфрида, приходит в хижину Зиглинды:

— Wes Herd dies auch sei, / hier muss ich rasten.
— Ein fremder Mann? / Ich muss ihn fragen.
Wer kam ins Haus / und liegt dort am Herd?
Müde liegt er / von Weges Mühn.
Schwanden die Sinne ihm? / wäre er siech...

— Чей бы ни был дом, / отдохнуть я должен.
— Странник в доме? / Строг мой вопрос.
Кто в дом вошел, / кто у очага возлег?
Худо ему? / хворью он страждет?
Томный спит он / с трудной дороги...

§ 11. **Отступление: кельтская аллитерированная силлабика.** Если британский и немецкий аллитерационный стих погиб от чрезмерной расшатанности, то скандинавский погиб от чрезмерной скованности. Это произошло в стихе скальдов в ту же эпоху, IX—XIII вв. В основе скальдической поэзии были те же древнегерманские формы, что и в эддической, но в ней произошли два сдвига к строгости: во-первых, к равноударности строк прибавилась равносложность строк; во-вторых, к аллитерации начальных звуков, связывающей полустишия между собой, прибавилась аллитерация внутренних звуков слов, связывающая слова внутри полустиший,— так называемый хендинг, «схват». И то и другое новшество, по-видимому, было результатом влияния на скандинавскую поэзию другой отрасли индоевропейской поэзии — кельтской, прежде всего ирландской. Норманны с конца VIII в. усердно грабили Ирландию, и контакты у их словесности были. Поэтому здесь необходимо отступление о кельтском стихосложении.

Кельтский стих развивался из общеиндоевропейского более уследимым путем, чем древнегерманский. Длинный индоевропейский размер, 10-12-сложный, не перешел в кельтское стихосложение (как не перешел и в балтийское, см. § 4), а перешел только короткий,

8-сложный 4 + 4, укоротившись при переходе на 1 слог до 7-сложного, 4 + 3. Этот размер и остался в кельтском стихосложении основным, а остальные разрослись вокруг него, укорачивая, удлинняя и удваивая его полустишия. В отличие от древнегерманского кельтский стих твердо оставался силлабическим, образцов тонического стиха в кельтской поэзии очень мало. Но в подобие древнегерманскому кельтские языки имели такое же интенсивное начальное ударение и, опираясь на него, развили аллитерацию. Если древнегерманское стихосложение было тоническим аллитерированным, то кельтское — силлабическим аллитерированным. В отличие от древнегерманской системы аллитераций кельтская иногда служила для связи не только внутри стиха, но и между стихами: последнее слово строки могло аллитерировать с первым словом следующей строки. Вот пример из архаической версии поэмы о Дейрдре: еще не рожденный герой кричит в утробе матери, и испуганный отец спрашивает:

Cia **d**éilm **d**rémun / **d**érdrethas
**D**rémnas fot **b**róinn / **b**úredaig?
**B**rúïth **c**lúasaib / **c**lúinethar...
**G**loim do **d**á **th**oib / **t**rén-tormai
Atom-**m**ór **n**-úath / **n**-áigethar
Mo **ch**ride **c**rúaid / **c**réchtnaigther...

Какой **с**лышен / **с**трашный рев,
Из **ств**ор тела / **р**вущийся?
Он **р**ежет **сл**ух / **сл**ышащих,
Стон в нем **я**вен / **я**ростный.
**Я** страх в своем / **с**ердце **с**крыл,
Словно **р**ану / **р**ьяную...

Таковы древнейшие черты кельтского стиха, восходящие, по-видимому, непосредственно к общеиндоевропейским истокам (хотя высказывались и предположения, что 7-сложный объем стиха сложился лишь под влиянием средневекового латинского 8 + 7-сложника — о котором далее, § 30,— а система аллитераций сложилась лишь под влиянием древнегерманского стиха; но это представляется менее убедительным). Важно то, что в разработке созвучий кельты на этом не остановились и пошли дальше, и вот каким образом.

Каждый слог в стихе можно считать состоящим из трех элементов: 1) согласные, предшествующие слогообразующему гласному; 2) слогообразующий гласный и 3) согласные, следующие за слогообразующим гласным. Образовывать созвучие может каждый из этих элементов порознь и в сочетаниях. Созвучие начальных согласных называется «аллитерация» (например, «мать — мощь») — с ней мы знакомы по древнегерманской поэзии. Созвучие слогообразующих гласных называется «ассонанс» (например, «мать — брак») — с ней мы познакомимся по ранней романской поэзии. Созвучие замыкаю-

щих согласных называется «консонанс» (от слова консонант, «согласный»; иногда говорится и «диссонанс») (например, «мать — сеть») Наконец, если созвучны и гласный и замыкающий согласный, то перед нами «рифма» наиболее привычного нам типа (например, «мать — брать»). Так вот, все эти созвучия были выделены и разработаны ирландскими певцами, филидами и бардами, и почти все были включены в систему классического кельтского стиха VIII—X вв. Располагались созвучия по стиху очень прихотливым образом. Так, строфа, называвшаяся «большое четверостишие», имела следующее строение. Внутри каждого стиха два последних слова связаны между собой аллитерацией (типа «мать — мощь»). Между стихами конец второго и конец четвертого (конец 1-й и 2-й полустроф) связаны рифмой (типа «мать — брать»). Промежуточные, менее заметные стихи, 1-й и 3-й, связаны консонансом (типа «мать — сеть»). И в довершение всего каждое слово внутри 1-й строки имеет себе рифмующее слово внутри 2-й строки, а каждое слово внутри 3-й строки имеет рифму внутри 4-й строки. Получается стих, настолько прошитый аллитерациями, консонансами и рифмами, что в нем не остается места, свободного от созвучий. Описанный размер — поздний, более ранние были проще, но и в них созвучия занимали очень много места. Ирландцы справлялись с ними потому, что сами «созвучия» понимались ими несколько расширительно: например, звук «т» считался созвучным не только самому себе, но и другим глухим смычным, «п» и «к» (а звук «л» — другим сонорным, «м», «н», «р» и т. д.), так что, условно говоря, «мать — брак» у них считалось бы рифмой, а «мать — брал» не считалось бы. В результате вместо 20 с лишним типов созвучий, по числу согласных в языке, у них учитывалось лишь 6 типов созвучий, по числу групп согласных,— это, конечно, облегчало работу. Вот пример «большого четверостишия» (погребальный плач Муреха Альбанаха О'Далеха начала XIII в.) и схема созвучий в нем: строчными буквами обозначены рифмы, прописное D — консонанс, полужирные — слова, связанные внутри стиха аллитерациями:

| | |
|---|---|
| M'anam do sgar / rioms' a-raoir — | a b **c D** |
| calann ghlan dob / ionns' i-nuaigh. | a b **c e** |
| Rugadh bruinne / maordha min | x f **g D** |
| is aonbhla-lin / uime uainn. | g d **f e** |

(«Вчера душа моя отторглась от меня — чистое тело, которое я любил, ныне в могиле, благороднейшая грудь уже не с нами, ее окутывает полотняный саван»).

Богатство созвучий в кельтском языке оказывается таково, что адекватному переводу его форма, по-видимому, не поддается. До последнего времени его никто не пытался переводить «размером подлинника» — использовались лишь безразмерные подстрочники или про-

извольно взятые русские силлабо-тонические размеры. Лишь недавно появились первые переводы (Г. Кружкова), передающие слоговой объем стиха (обычно с хореическим ритмом) и, хотя бы частично, насыщенность аллитерациями и внутренними рифмами:

Рад ограде я лесной;
за листвой хлопочет дрозд;
над тетрадкою моей
шум ветвей и гомон гнезд...

Майский дивный день,
лета лучший дар,
на рассвете — звень
первых птичьих пар...

Этот кельтский стих и повлиял, по-видимому, на формирование отверделого стиха скандинавских скальдов. Правда, вопрос этот еще спорный: многие считают, что скальдический стих развился из эддического стиха вполне самостоятельно, развивая и канонизируя заложенные в нем стиховые признаки, и иноязычное влияние здесь было не нужно. Как контакты викингов с Ирландией, так и развитие скальдического стиля начинается с начала IX в., и что чему здесь предшествовало, сказать трудно. Броских и несомненных заимствований из кельтского стиха у скальдов нет. Поэтому вернее всего осторожно сказать, что знакомство с кельтской аллитерированной силлабикой заострило внимание скальдов, во-первых, на равносложии, а во-вторых, на технике созвучий, а дальше они опирались на собственный традиционный материал.

Этот очерк кельтского стихосложения далеко не полон. Он ограничивается наиболее изученной областью — ирландским стихом и не касается, например, уэльского стиха с его не менее сложной системой созвучий. Есть гипотеза, что общекельтский стих, подобно общегерманскому, был не силлабическим, а тоническим, и лишь потом силлабизировался, но сторонники этой гипотезы — в меньшинстве.

Послужив образцом для скальдического, кельтский стих ненамного его пережил: стихи классической формы продолжают сочиняться вплоть до XVII в., но в народе уступают место менее строгому стихосложению: 1) не силлабическому, а тоническому — с постоянным числом ударений в строках, 2) не аллитерированному, а ассонированному, т. е. учитывающему только повторы гласных, а не гласных с согласными (например, когда в строфе 5-ударного стиха во всех строках ударные гласные чередуются в последовательности *О-Е-О-Е-А)*. Для нас это тоже очень изощренное созвучие, но у кельтов такой стих живет и по сей день.

§ 12. **Окостенение скандинавской аллитерированной тоники.** Новшеств скальдической поэзии было, как сказано, два: во-первых, все полустишия стали равносложны, лишь изредка в зачине появлялись отступления на один слог больше или меньше; во-вторых, наряду с аллитерацией между полустишиями появились кельтского типа

созвучия внутри полустиший: «хендинг», «схват». Здесь различались два вида: «низкий хендинг», скотхендинг, соответствовавший ирландскому консонансу, и «знатный хендинг», адальхендинг, соответствовавший ирландской рифме.

Использовались они следующим образом. Самый популярный скальдический размер ($^3/_4$ всего наследия скальдов) назывался «дротткветтт», «дружинный сказ». Это была строфа из 4 стихов, каждый стих из 2 полустиший, в каждом полустишии 6 слогов и 3 ударения: последнее из ударений обязательно на предпоследнем слоге (женское окончание), места двух других произвольны. Аллитерация начальных звуков скрепляет, как обычно, первый ударный слог второго полустишия и любые два ударных слога первого полустишия. В каждом полустишии два слова скреплены хендингом ударных слогов, а третье слово свободно. Во вторых полустишиях, более заметных, хендинг должен быть «знатным», т. е. полной рифмой; в первых полустишиях, как бы предварительных, хендинг должен быть «низким», т. е. консонансом. Большинство слов в дротткветте двусложные, с ударением на 1-м слоге; низкий хендинг, консонанс в таких словах для нас едва заметен (например, «знатью — ветер»: консонирует «ть» и «ть»); знатный хендинг, полная слоговая рифма, немного заметнее (например, «знатью — хватит»: рифмуется «ать» и «ать»). В сочетании с аллитерацией это дает очень насыщенный созвучиями стих: из 6 слогов полустишия 2 заданы хендингом и 1 или 2 аллитерацией, только половина слогов свободна. Это, конечно, не такая сквозная просозвученность, как в ирландском стихе, но все же так писать было трудно; в частности, именно из-за этих трудностей скальды так любили перифрастический стиль кеннингов, где битва называется, например, «треск стрел», а меч — «блеск треска стрел» — для таких словосочетаний обычно подбирались слова, хорошо аллитерирующие или «схватывающиеся» в хендинг.

Перевод таких стихов фантастически труден, но все же возможен: в недавнем переводе С. Петрова передана и 6-сложность, и 3-словность полустиший дротткветта, и аллитерация (в начальных или предударных согласных), и низкий хендинг-консонанс в первых полустишиях, и знатный хендинг-рифма во вторых. Вот пример из песни короля Харальда Хардрада в честь дочери Ярослава Мудрого, к которой он сватался (он хвастает своим походом на Сицилию, называет корабль «дубовый конь» и «морская рысь», а Ярославну — «Нанна ниток» — в подлиннике «Герда золотых колец»); аллитерации выделены полужирным, хендинги — курсивом:

**S**nei*ð* fyr **S**ikiley ví*ð*a / *súð*, vǫ́rum þá prú*ð*ir,
**b**rý*n*t skreið, **v**el til **v**á*n*ar, / **v**e*n*gis hjǫ́rtr und dr*eng*jum;
væ*tt*ik **m**iðr at **m**o*tt*i / **m**yndi *enn* þinnig n*enna,*
þó lætr **G**e*r*ðr í **G**ǫ*rð*um / **g**o*ll*hrings við mér sk*oll*a.

Конь скакал дубовый / *ки*лем круг Си*ки*лии,
Ры*жа*я и ра*жа*я / *рыс*ь морская *рыс*кала.
Ра*з*ве сли*з*ень ратный / *рад* туда проб*рать*ся?
Мне о*т* Нанны ни*т*ок / *несть* из Руси *вести*.

Совершенно очевидно, что столь жестко организованный стих теряет всякую гибкость, становится достоянием изощренных профессионалов, а в массовом употреблении должен уступить место другим, более простым и общедоступным формам. Так случилось и с скальдическим стихом: в XIV в. он вымирает, и на смену «драпам», песням скальдов, в народной поэзии приходят «висы», баллады, размер которых имитирует немецкую народную поэзию этого времени, а в книжной поэзии — «римы», размер которых имитирует латинскую церковную поэзию этого времени.

Вот каким образом древнегерманская аллитерированная тоника погибла в Германии и Британии от чрезмерной расшатанности, а в Скандинавии и Исландии — от чрезмерной окостенелости. Вытеснили ее и там и тут новые формы, в конечном счете — романского происхождения; а романский стих был наследником латинского стиха, а латинский — греческого. Теперь, после славянской ветви и германской ветви индоевропейского стихосложения, мы можем перейти к третьей и исторически самой важной ветви — к античному квантитативному стихосложению.

# IV

# ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ СИЛЛАБОМЕТРИКА

§ 13. **От силлабики к квантитативной метрике.** Когда выше шла речь об общеиндоевропейском стихе, то было сказано, что он был силлабический, но имел квантитативную концовку: последние позиции в нем заполнялись долгими и краткими слогами упорядоченно. При женском окончании предпоследний слог был обязательно долгим, последний — произвольным, а обязательно долгому для оттеняющего контраста предшествовал краткий: ··· ∪ — × ||. При неженском окончании предпоследний слог был обязательно-кратким, последний — произвольным, а обязательно-краткому для контраста предшествовал долгий, а этому долгому, тоже для контраста,— желательно еще один краткий: ··· ( ∪ ) — ∪ × ||. Так оказывалось, что последние три-четыре слога стиха получали устойчивый квантитативный ритм — чередование долгот и краткостей.

Вот эта квантитативная концовка и стала ядром, из которого развился квантитативный ритм всего стиха. А именно, это чередование долгот и краткостей не стало ограничиваться концовкой, а стало распространяться от конца стиха все дальше к его началу, следуя все той же тенденции к альтернирующему контрасту: чтобы долгие и краткие слоги сменяли друг друга, чтобы не было по возможности больше двух долгих слогов подряд и уж во всяком случае не больше двух кратких слогов подряд. Если стих был длинный, разделенный цезурой на полустишия, то предцезурный конец первого полустишия тоже развивал квантитативную концовку — иногда такую же, как в конце второго полустишия, а иногда наоборот: если конец стиха был женский, то конец первого полустишия — не-женский (или наоборот). Это делалось для того, чтобы не спутать на слух и не принять конец полустишия за конец стиха; примеры этому мы еще увидим.

А потом наступало самое интересное. Когда стих был чисто-силлабический, он смущал слух своей бесформенностью, и в него хотелось внести больше единообразия — сперва в концовку, а потом и повсюду. Когда же это единообразие было внесено и стих улегся в четкие схемы расположения долгот, стал силлабо-метрическим, то он стал смущать слух, наоборот, своим единообразием и в него захотелось внести больше вариативности. И вот в поисках средств к такому варьированию в пределах метра носители стиха обращают внимание на временнóе соотношение долгих и кратких слогов и начинают заме-

нять краткие слоги долгими не по счету, а по длительности: не «вместо одного краткого слога один долгий» ( ∪ = —), а «вместо двух кратких один долгий» ( ∪∪ = —) или «вместо трех-четырех кратких один сверхдолгий», и наоборот. Это напоминало взаимозаменяемость нот в музыке и пении (может быть, открытие такой заменяемости и было связано с совершенствованием музыки и пения). И это уже был переход от силлабо-метрической к чисто-метрической, чисто-квантитативной системе стихосложения. Чистая силлабика, счет слогов и безразличие к долготам; силлабо-метрика, счет слогов и упорядоченное расположение долгот; чистая квантитативная метрика, счет долгот и безразличие к числу слогов, которыми представлены эти долготы,— таковы три этапа развития квантитативной метрики из силлабики.

Любопытно, что через эти три этапа прошли, нимало не соприкасаясь, оба индоевропейских стихосложения, развившие квантитативную метрику,— индийское и греко-латинское; но остановиться они предпочли на разных этапах — индийское на силлабо-метрическом, а греческое на чисто метрическом. Чтобы представить, как это произошло, необходимо небольшое отступление об индийском стихосложении, хотя оно и не входит в круг европейских стихосложений.

§ 14. **Отступление: индийская силлабометрика.** В индийском стихосложении первая, силлабическая стадия развития — это ведический стих. В нем три главных размера: один короткий и два длинных. Употреблялись они только в строфах: строфа из трех коротких 8-сложных строк называлась «гайатри», из четырех 8-сложных — «ануштубх», из четырех длинных 12-сложников — «джагати», из четырех 11-сложников — «триштубх».

Коротким размером, наследником общеиндоевропейского короткого, был 8-сложный стих «ануштубх»: два четверосложия, без цезуры, последнее четверосложие образует не-женскую квантитативную концовку (краткий, долгий, обязательно-краткий, произвольный), начальное четверосложие чисто-силлабично (все слоги произвольные); потом и в начальном четверосложии развивается некоторая упорядоченность — долготы в нем закрепляются преимущественно на четных местах (т. е. так же, как и в последнем четверосложии):

× × × × ∪ — ∪ × → × — × — ∪ — ∪ ×

Длинными размерами, наследниками общеиндоевропейского длинного, были 12-сложный стих «джагати» и 11-сложный стих «триштубх» (отличавшийся от джагати только тем, что был усечен на 1 слог с конца): начальное четверосложие чисто-силлабическое (все слоги произвольны), среднее трехсложно полуурегулированное (после 4-го или 5-го слога от начала стиха — цезура, вслед за нею два обязатель-

но-кратких подряд), последнее 4- или 5-сложие урегулировано в квантитативную концовку: в укороченном триштубхе — женскую (долгий, краткий, обязательно-долгий, произвольный), в полномерном джагати — не-женскую (долгий, краткий, долгий, обязательно-краткий, произвольный). Потом и в начальном четверосложии развилась такая же упорядоченность, как в ануштубхе,— долготы преимущественно на четных местах:

× x̄ × x̄ { |∪ ∪ — } — ∪ — ∪ ×
          { ×|∪ ∪ } — ∪ — ×

Этими тремя размерами, вместе взятыми, написано около 85% всего текста Ригведы. Именно их в свое время взял Мейе для того сопоставления с греческими размерами, которое послужило началом для всей современной сравнительной метрики (§ 2). Он сблизил ануштубх с древнегреческим диметром (и гликонеем, § 15), а триштубх — с древнегреческим триметром; иногда в научной литературе они так и называются индийским диметром и триметром.

На русском языке эти размеры могут быть переданы лишь условно — с заменами долгих слогов подлинника ударными слогами перевода; но и такие экспериментальные переводы — пока большая редкость. Вот пример звучания ануштубха с еще не вполне урегулированной концовкой (Ригведа, X, 90, 15: жертвоприношение Пуруши, из членов которого создастся весь мир):

| | |
|---|---|
| saptā́ syāsan paridháyas | — — — — ∪ ∪ ∪ — |
| triḥ saptá samidhaḥ kṛtā́ḥ; | — — ∪ ∪ ∪ — ∪ — |
| devā́ yád, yajñáṃ tanvānā́, | — — — — — — — — |
| ábadhnan Púruṣaṃ paśúm. | ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — |

Было семь прутьев, к пруту прут,
Было вязанок трижды семь,
Когда боги связанного
Принесли в жертву Пурушу.

Вот пример триштубха (там же, 16):

| | |
|---|---|
| Yajñena yajñám / ayajanta devā́s: | — — ∪ — — / ∪ ∪ — ∪ — — |
| tā́ni dhármāṇi / prathamā́ni āsan. | — ∪ — — — / ∪ ∪ — ∪ — — |
| té ha nā́kaṃ / mahimā́naḥ sacanta, | — ∪ — — / ∪ ∪ — — ∪ — — |
| yátra pū́rve / Sādhiā́ḥ sánti, devā́ḥ. | — ∪ — — / — ∪ — — ∪ — — |

Так боги жертве / приносили жертву,
Утверждая / первоуставы мира.
Сила жертвы / вознеслась к вышней тверди,
Где древний дом, / обиталище Садхья.

Второй, силлабо-метрической стадией индийского стиха была классическая санскритская поэзия. Здесь только один (зато самый употребительный) размер остался не вполне урегулированным: это шлока, основной размер «Махабхараты» и «Рамаяны». Это как бы удвоенный и отчасти видоизмененный ануштубх: 16-сложный стих из двух 8-сложных полустиший. В каждом полустишии первое четверосложие силлабично (все слоги произвольны); а второе четверосложие в конце дает квантитативную не-женскую концовку, как у ануштубха, перед цезурой же, наоборот, нарочито перебивает ее женской концовкой с резким стыком долгих слогов. Это делается для того, чтобы окончание полустишия нельзя было спутать с окончанием стиха и чтобы длинный стих не разламывался на два коротких:

× × × × ∪ — — × | × × × × ∪ — ∪ ×

Вот пример звучания шлоки — из III части «Океана сказаний» Сомадевы (XI в.):

— — ∪ — | ∪ — — — / — ∪ — — | ∪ — ∪ —
Sundopasundanāmānau bhrātarau dvau babhūvatuḥ
∪ ∪ — — | ∪ — — ∪ / — — ∪ ∪ | ∪ — ∪ —
asurau vikramākrānta lokatritayadurjarau
∪ — ∪ — | ∪ — — ∪ / — — — — | ∪ — ∪
tayor vināśakāmaś ca dattvājñāṃ viśvakarmaṇā
— — — — | ∪ — — ∪ / — ∪ — — | ∪ — ∪ —
brahmā nirmāpayām āsa divyanāriṃ tilottamām
— — — — | ∪ — — — / ∪ — — — | ∪ — ∪ —
rūpām ālokituṃ yāsyāś caturdikkaṃ catunnukhaḥ
∪ — ∪ ∪ | ∪ — — ∪ / — — — — | ∪ — ∪ —
babhūva kila śarvo ’pi kurvāṇāyāḥ pradakşiṇam

Были на свете два брата, / Сунда и Упасунда-брат,
Которым целых три мира / не знали равных в доблести.
Тех братьев сокрушить Брахма / повелев Вишвакарману,
В гибель им сотворил деву / по имени Тилоттама,
Ради чьей красоты даже / Шива четвероликим стал,
Чтобы со всех сторон видеть / ее, ходящую вокруг...

Но, кроме шлоки, все основные размеры классической санскритской поэзии силлабо-метричны, число слогов в них постоянно, и позиции долгих и кратких слогов четко определены. В триштубхе и джагати начальная, неурегулированная часть строки отвердела в несколько вариантов чередований долгот и краткостей, отсюда таким образом получилось сразу несколько силлабо-метрических размеров, а они путем перестановок, пересочетаний, усечений и наращений своих полустиший дали целый ряд новых размеров, сложных и разнообразных.

Третьей, чисто квантитативно-метрической стадией индийского стиха стали размеры, учитывающие временну́ю соизмеримость долгих и кратких слогов. Мерой длительности («матра», тот же корень, что в греческом «метр» и в нашем «мера») стала считаться длительность краткого слога, а долгий слог считался равным двум кратким, двум матрам и мог их заменять. Таким образом, стали различаться две системы размеров: «акшара-чхандас», «слогосчитающие», силлабо-метрические, и «матра-чхандас», «меросчитающие», чисто-метрические. Самым употребительным из «меросчитающих» размеров был «арья», который выглядел так: стих (пада) из 7, 5 стоп (гана), каждая длительностью в 4 матры (всего, стало быть, 30 матр), с цезурой после 3-й стопы; на нечетных позициях (1, 3, 5, 7) каждая стопа могла заполняться сочетаниями слогов ∪ ∪ ∪ ∪, — ∪ ∪, ∪ ∪ — и — —, а на четных позициях (2, 4) — также и сочетанием ∪ — ∪; предконцовочная 6-я позиция допускала только сочетания ∪ ∪ ∪ ∪ и ∪ — ∪. Четные стихи были укорочены: 6-я стопа заменялась одним кратким слогом. Таким образом, разница между нечетными и четными (как бы сильными и слабыми) стопами в арья все же ощущалась, поэтому в строгой терминологии он назывался не «матра-чхандас», а «гана-чхандас», «стопосчитающий»:

∪∪∪∪ ∪∪∪∪ ∪∪∪∪ | ∪∪∪∪ ∪∪∪∪ ∪∪∪ ∪ ∪∪∪∪ ×

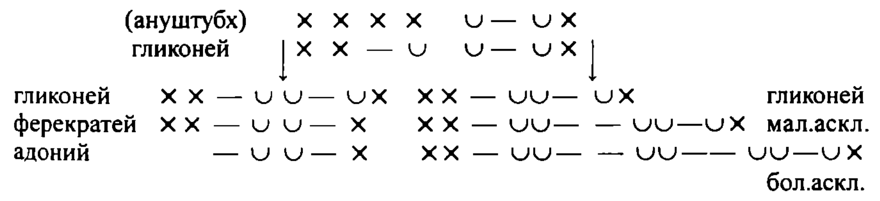
∪∪∪∪ ∪∪∪∪ ∪∪∪∪ | ∪∪∪∪ ∪∪∪∪ ∪ ∪∪∪∪ ×

На русский язык этот размер адекватной передаче не поддается (для приблизительной передачи, может быть, был бы возможен ритм тактовика). В санскритскую поэзию этот размер и ему подобные были допущены лишь как второстепенные, равноправными они не стали, и до сих пор индийские стиховеды склонны считать их не чисто-санскритскими, а заимствованными откуда-то со стороны (видимо, без всяких оснований). Основными же размерами, полноправными, считались силлабо-метрические, без размена долгих на краткие. Греческий стих, как мы увидим, пошел дальше.

§ 15. **Эолийская силлабометрика.** В греческой поэзии доступная наблюдению картина развития стиха как бы сдвинута на стадию вперед по сравнению с индийским. В индийском стихе мы видели первую стадию, силлабическую, видели вторую, силлабо-метрическую, и лишь в малой степени видели третью, чисто-метрическую (арья). В греческом стихе мы совсем не видим первую стадию, силлабическую, она для нас за порогом сохранности; на второстепенном положении видим вторую стадию, силлабо-метрическую; и в расцвете видим третью стадию, чисто-(или почти чисто-)метрическую.

Силлабо-метрическая стадия развития античного стиха — это так называемая эолийская метризованная силлабика. Это лирические размеры, разработанные в VII—VI вв. до н. э. на острове Лесбосе поэтами,

писавшими на эолийском диалекте (самые знаменитые из них — Алкей и Сапфо), и опиравшиеся на традицию не дошедшего до нас народного песенного стиха. Потом круг этих размеров был немного пополнен позднейшими греческими поэтами, а потом они были воспроизведены по-латыни Горацием и отчасти Катуллом. Традиция их перевода на русский язык установилась в начале XX в.: долгие слоги (отсутствующие в русском языке) передаются ударными слогами, краткие — безударными. Такие размеры назывались «логаэдами» (по-гречески «прозо-песенные», что указывало на их внутреннюю неоднородность) и в традиционной метрике определялись как размеры, состоящие из неоднородных стоп. Но эта терминология — поздняя, первоначально же размеры эти не разлагались на стопы, единицей ритма считалась целая строка, и назывались эти строчные размеры по именам поэтов, которые пользовались ими раньше других или больше других: алкеев стих, сапфический стих, фалекий, гликоней, ферекратей, асклепиадов стих; только самый короткий, адоний, назывался так по ритму ритуального припева «Умер Адонис!». Именно эти эолийские размеры взял в свое время Мейе для сравнения с ведическим ануштубхом, триштубхом и джагати и этим сдвинул с мертвой точки изучение истоков греческого стиха. Это изучение дало к нашему времени приблизительно такую картину:




Короткий общеиндоевропейский стих, 8-сложник, дал, как мы помним, в ведической метрике размер ануштубх: 4 произвольных слога и потом не-женская квантитативная концовка. В эолийской метрике урегулирование этого размера пошло еще на два шага от концовки к началу: предконцовочный слог стал тоже кратким, а предшествующий ему — долгим. Получилась последовательность:

× × — ∪ ∪ — ∪ × Всеблагим небожителям...

Этот 8-сложный размер получил название «гликоней», и из него развилось целое семейство других подобных размеров.

Путей развития было два. Один — за счет сокращений с концов. А именно если у гликонея усечь последний слог (и соответственно предпоследний, ставший последним, превратится из краткого в произвольный,—последний слог всегда произволен, это сигнал конца), то получится «ферекратей» (отличающийся от гликонея только женским окончанием):

× × — ∪ ∪ — × Всеблагим олимпийцам...

А если у ферекратея усечь два начальных слога, то получится «адоний»:

—∪ ∪ —× Чёсть олимпи̅йцам...

Другой путь развития — за счет раздвижения в середине. Если посмотреть на гликоней, то легко выделяется главная, самая ритмически характерная его часть — середина, два кратких слога между двумя долгими, «хориямб» (хорей + ямб, — ∪ ∪ —), а вокруг него двухсложный зачин и двухсложная концовка. Ощутив такое разделение, уже нетрудно было удлинить стих: вставить между зачином и концовкой не один, а два хориямба («малый асклепиадов стих»):

××— ∪∪ — | — ∪∪ — ∪ ×
Всеблаги̅м воздаём / чёсть небожи̅телям...

и даже три хориямба («большой асклепиадов стих»):

××— ∪∪ — | — ∪∪ — | — ∪∪ — ∪×
Всеблаги̅м воздаём / с чи̅стой душо̅й / честь небожи̅телям...

Так разрослась первая семья эолийских лирических размеров — те, которые берут начало из гликонея, а через него — из индоевропейского 8-сложника.

Долгий индоевропейский стих, 11-сложник, стал началом другой семьи эолийских размеров, менее многочисленной, но более употребительной.

| | | | |
|---|---|---|---|
| ×××× | { ∪ ∪ × / × ∪ ∪ } | — ∪ —× | (триштубх) |
| — ∪ —× | — ∪∪ | — ∪—× | сапфич. 11-сложник |
| ×— ∪ —× | — ∪∪ | — ∪× | алкеев 11-сложник |
| ×× | — ∪∪ | — ∪ — ∪—× | фалеков 11-сложник |

Мы помним, что в ведической метрике этот 11-сложник дал размер триштубх: 4 произвольных слога, потом 3 слога с обязательными двумя краткими подряд и потом женская концовка. В эолийской метрике урегулирование этого размера пошло еще дальше от конца к началу: обязательно-долгие слоги разместились через один, и получился ритм «сапфического 11-сложника»:

— ∪ —× — ∪∪ — ∪ —×
Всёблаги̅м несу̅ олимпи̅йцам чёсть я...

А из него произошли два других 11-сложника, только не усечениями и не раздвижениями, а, так сказать, сдвигом по фазе. Если последний слог сапфического 11-сложника перенести из конца в начало, то получится ритм «алкеева 11-сложника» (кроме него, были еще «алкеев 10-сложник» и «алкеев 9-сложник», но они производились от других основ):

×— ∪ —×   — ∪∪   — ∪×
Я всёблагим несу̅ олимпи̅йцам чёсть...

Если же, наоборот, два первых слога сапфического 11-сложника перенести в конец и начать счет с третьего слога, то получится ритм «фалекова 11-сложника» (фалекия) — этот размер вошел в употребление гораздо позже, им много писал Катулл, но основа у него — та же древняя, эолийская:

×× — ∪∪ — ∪ — ∪ —×
Я несу̅ олимпи̅йцам чёсть благу̅ю...

Такова вторая семья эолийских лирических размеров — те, которые берут начало из сапфического стиха, а через него из индоевропейского 11-сложника.

В развитии всех этих размеров было два этапа: греческий и латинский. В эолийской поэзии, как мы видели, еще было довольно много позиций, на которых допускался произвольный слог (×): эти характерные два произвольных слога в начале стиха (гликонея, ферекратея, асклепиадова стиха, фалекия) так и называются у метристов «эолийским приступом». Такими же вольностями отличалась и трактовка цезуры. Мы помним, что в индоевропейском длинном стихе цезура была обязательна, без нее слух не охватывал длинной строки; но когда силлабический стих метризовался, то охватывать строку слухом стало легче и необходимость в цезуре отпала (ср. утрату цезуры в русских причитаниях, § 6). В эолийском сапфическом стихе цезуры нет, в фалекии тоже нет, в алкеевом стихе она часто нарушается, и устойчива она только там, где имеется стык двух долгих слогов в середине строки — в асклепиадовых размерах.

При переходе из греческого языка в латинский отвердели и эти последние вольности. Все произвольные слоги в начале и внутри стиха отвердели в долгие (у Катулла еще не совсем устойчиво, у Горация и Марциала уже прочно), а внутри длинных, 11-сложных стихов появляется обязательная цезура. В алкеевом стихе, как сказано, место ее наметилось еще у Алкея — после 5-го слога:

× — ∪ — ×   — ∪∪   — ∪×
— — ∪ — — |   — ∪∪   — ∪×

В сапфическом стихе и фалекии место ее определяется правилом, которое успело сложиться в других, более поздних размерах (§ 20—21): если первое полустишие начинается восходящим ритмом, от слабого места к сильному, то послецезурное, второе полустишие должно начинаться нисходящим, от сильного к слабому, и наоборот. И сапфический стих, и фалекии начинаются в отверделом латинском стихе с долгих слогов, стало быть, цезура должна стоять так, чтобы второе

полустишие начиналось с короткого: в сапфическом стихе — после 5-го, в фалекии (с некоторыми колебаниями) — после 6-го:

— ∪ — × —   ∪∪ — ∪ — ×   × × — ∪∪ —   ∪ — ∪ — ×
— ∪ — — — |   ∪∪ — ∪ — ×   — — — ∪∪ — | ∪ — ∪ — ×

Это небезразлично для русских переводчиков: они могут, пользуясь или не пользуясь этими цезурами, подчеркивать, переводят они латинские или греческие стихи. Но на практике эта тонкость не всегда учитывается.

§ 16. **Эолийская мелическая строфика.** Все эти размеры (за исключением только фалекия) употреблялись только строфически, четверостишными строфами, причем в большинстве строф сочетались строки разных размеров. Строфы тоже носили имена поэтов, считавшихся их «изобретателями». Мы приведем примеры лишь пяти наиболее употребительных строф, все — из строфического репертуара Горация. Первые две — более простого строения, из однородных строк; последние три — более сложного, из разнородных строк.

«Первая асклепиадова строфа» — 4 малых асклепиадовых стиха. Пример — ода III, 30, знаменитый «Памятник» Горация (пер. В. Брюсова):

Exegi monumentum‿ / aere perennius
Regalique situ / pyramidum‿ altius,
Quod non imber edax, / non Aquilo‿ impotens
Possit diruere, ‿aut / innumerabilis...

Вековечней воздвиг / меди я памятник,
Выше он пирамид / царских строения;
Ни снедающий дождь, / как и бессильный ветр,
Не разрушат его / ввек, ни бесчисленных

Ряд идущих годов или бег времени...

«Пятая асклепиадова строфа» — 4 больших асклепиадовых стиха. Пример — ода I, 11, с известным заветом «carpe diem» (пер. С. Шервинского):

Tu ne quaesieris, / scire nefas, / quem mihi, quem tibi
Finem di dederint, / Leuconoe, / nec Babylonios
Temptaris numeros. / Ut melius, / quidquid erit, pati,
Seu plures hiemes / seu tribuit / Iuppiter ultimam...

Не расспрашивай ты: / ведать грешно, / мне и тебе какой,
Левконоя, пошлют / боги конец: / и вавилонские
Числа ты не пытай. / Лучше терпеть, / что бы ни ждало нас:
Дал Юпитер в удел / много ль нам зим, / или последнюю...

«Третья асклепиадова строфа» — 2 малых асклепиадовых стиха, один ферекратей и один гликоней. Пример — ода I, 21, гимн Диане и Аполлону (пер. А. Семенова-Тянь-Шанского):

Dianam teneres / dicite, virgines,
Intonsum, pueri, / dicite Cynthium
Latonamque supremo
Dilectam penitus Iovi...

Пой Диане хвалу, / нежный хор девичий,
Вы же пойте хвалу / Кинфию, юноши,
И Латоне, любезной
Всеблагому Юпитеру!

Славьте, девы, ее, / в реки влюбленную,
Как и в сени лесов / хладного Алгида,
В Эриманфские дебри,
В кудри Крага зеленого...

«Алкеева строфа» — 2 алкеевых 11-сложника с женской цезурой, потом алкеев 9-сложник (— — ∪ — — — — ∪ — ×), потом алкеев 10-сложник (— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ×). Пример — ода 1, 31, молитва о малом (пер. С. Боброва):

Quid dedicatum / poscit Apollinem
Vates? quid orat / de patera novum
Fundens liquorem? Non opimae
Sardiniae segetes feraces...

О чем ты молишь / Феба в святилище,
Поэт, из чаши / струи прозрачные
Вина лия? Не жатв сардинских —
Славных полей золотое бремя,

Ни стад дородных / знойной Калабрии,
Слоновой кости, / злата индийского,
Ни тех усадеб, близ которых
Лирис несет молчаливы воды...

«Сапфическая строфа» — 3 сапфических 11-сложника с мужской цезурой и короткий адоний. Пример — ода 1, 22, о чистоте влюбленной души (пер. А. Семенова-Тянь-Шанского):

Integer vitae / scelerisque purus
Non eget Mauris / iaculis, neque‿arcu
Nec venenatis / gravida sagittis,
Fusce, pharetra...

Кто душою чист / и незлобен в жизни,
Не нужны тому / ни копье злых мавров,
Ни упругий лук, / ни колчан с запасом
Стрел ядовитых,

Будет ли лежать / его путь по знойным
Африки пескам, / иль в глуши Кавказа,
Иль в стране чудес, / где прибрежье лижут
Волны Гидаспа...

Можно заметить, что каждая строфа имеет собственный цельный ритмический облик. В I асклепиадовой строфе каждый стих симметричен, в каждом восходящий ритм первого полустишия уравновешивается нисходящим ритмом второго. В алкеевой строфе тоже восходящий ритм уравновешивается нисходящим, но более сложным образом: в первой половине строфы восходящий и нисходящий стих сменяются по полустишиям, во второй половине строфы — по целым стихам. В сапфической строфе нисходящий ритм преобладает над восходящим: в первых трех стихах они уравновешиваются по полустишиям, а короткий заключительный стих звучит только нисходящим ритмом. В III асклепиадовой строфе, наоборот, восходящий ритм преобладает над нисходящим: в первых двух стихах они уравновешиваются по полустишиям: а третий и четвертый звучат только восходящим ритмом.

Фалекий, как было сказано, употреблялся не в строфах, а «cata stichon», простым нанизыванием однородных строк. Вот пример этого стиха — стихотворение Катулла на смерть птенчика подруги (перевод В. Брюсова):

Lugete‿o Veneres / Cupidinesque,
Et quantum‿est hominum / venustiorum:
Passer mortuus est / meae puellae,
Passer, deliciae / meae puellae...

Плачьте, Ве́неры все / и все Эроты,
Плачьте, сколько ни есть / людей достойных!
Ах, воробушка нет / моей любезной,
Птички, радости нет / моей любезной,
Что она больше глаз / своих любила...

Здесь же уместно назвать и еще один нестрофический силлабометрический размер, хотя он развился не в эолийской, а южнее, в ионийской поэзии: это анакреонтов стих, получивший популярность в застольных песнях Анакреонта (VI в. до н. э.). Он происходит от общеиндоевропейского 8-сложника с женской концовкой; такой стих встречается в ведических 8-сложниках, но не в 4-стишиях ануштубха, а в 3-стишиях гайятри. На греческой почве он отвердел в хореический стих с 2-сложным безударным зачином (греческие теоретики объясняли его более натянутым образом — как производное от размера «ионика», ∪ ∪ — —):

× × × ×   — ∪ — ×
∪ ∪ — ×   × ∪ — ×

Пример — начало стихотворения Анакреонта, которому на русском языке подражал (правильным хореем) Пушкин:

Polioi men hēmin hēdē
Crotaphoi carē te leucon,
Chariessa d'oucet' hēbē
Para, gēraleoi d'odontes...

Голова моя белеет,
На висках седеют кудри,
Отошла давняя юность,
Расшатались в деснах зубы...

Мы увидим, что из всех силлабо-метрических греческих размеров только этот перейдет в следующую эпоху — в византийское средневековье (§ 27, 29).

§ 17. **Хорическая и драматическая строфика.** Эолийская лирика с ее простыми четверостишиями была сольная, для одного голоса. Хоровая лирика — торжественные песни Пиндара или песни хора, вставленные в аттические трагедии,— писались гораздо более сложными строфами: очень длинными и составленными из таких сложных размеров, что только к XIX в. ученые разобрались в их ритмическом строении. К тому же здесь использовались уже и чисто-метрические, неравносложные замены одного долгого слога двумя краткими. Как они реально звучали, вообразить без музыки трудно. Общеупотребительных строф здесь не было, каждый поэт для каждой новой песни изобретал новые строфы.

Но главное было в ином. Эти строфы следовали в песне не поодиночке, а парами или тройками, диадами или триадами. Причиной было хоровое исполнение: с движениями, с пляской. А движения хора были такие же, как в большинстве других культур. Сперва хоровод движется в одну сторону в определенном ритме и поет в лад этого ритма; потом движется в обратную сторону, повторяя те же движения в том же самом ритме, пока не вернется в исходное положение; а потом, стоя на одном месте, поет уже не обязательно в том же самом ритме. Затем все начинается сначала.

Греческий хор, исполнявший торжественные оды, двигался не буквальным хороводом, не по кругу, а в три шеренги, но тоже сперва в одну сторону, потом в другую сторону, потом на месте. Соответственно этому строилась и строфика. Двигаясь в одну сторону, хор пел «строфу» на заданный поэтом сложный ритм; потом, двигаясь в другую сторону, пел «антистрофу», повторяя точно тот же ритм; а остановившись на исходном месте, пел «эпод» в похожем, но не тождественном ритме. (Характерна этимология: строфа, антистрофа и эпод буквально значит «поворот», «обратный поворот» и «припев»; немцы

это когда-то переводили: Satz, Gegensatz, Zusatz, итальянцы — ballata, contraballata, stanza). Затем все начиналось снова в тех же ритмах. Таким образом получалось чередование тождественных и нетождественных ритмически строф по три: ААБ, ААБ, ААБ...: ряд триад, как бы суперстроф, в каждой — строфа, антистрофа и эпод. Так вели себя хоры, певшие гимны на празднествах,— те, для которых писал Пиндар.

Хоры, которые выступали не отдельно, а в составе представления трагедии в театре, и пели там лирические песни в промежутках между диалогами, вели себя немного иначе. В театре требовалось больше зрелищности, движения, разнообразия — и вот поэтому хоры, во-первых, стали двигаться непрерывно, не делая остановок, чтобы пропеть эпод, разве что только в самом конце песни; а во-вторых, стали двигаться, не все время повторяя один и тот же с самого начала заданный ритм, а меняя его: первая пара движений вправо и влево в одном ритме, вторая уже в другом и т. д. Соответственно этому изменились и строфы: эподы отпали, а каждая пара «строфа— антистрофа» стала строиться в ином ритме, в иных размерах, так что получилось чередование тождественных и нетождественных ритмически строф по две: АА, ББ, ВВ... В конце иногда хор все-таки останавливался и пел один эпод на всю песню.

Мы увидим, что такое трехчастное движение хоровода характерно не только для античности, но и для народной песни и пляски самых разных эпох и народов; поэтому, когда мы видим где бы то ни было строфу трехчленную, то можем с уверенностью предполагать ее народное, хороводное происхождение, а где строфу двухчленную, там не всегда. Так, в европейском средневековье из хороводной трехчленности развились вирелэ, канцона, рондо и пр., а из нехороводной двухчленности — лэ (§ 41—42). Триадические суперстрофы в подражение Пиндару иногда использовались и в новоевропейской поэзии: например, Державин так написал исполинский «Гимн лироэпический на изгнание французов из отечества» (1812), а очень тонкое подражание античным триадам (две строфы белым стихом, третья рифмованным) есть и в такой известной его оде, как «Осень во время осады Очакова».

Точные тонические имитации ритмов античной хоровой лирики встречаются сравнительно редко — настолько они сложны: даже у В. Иванова эквиритмический перевод одной из од Пиндара получился очень тяжел. Обычно при таких переводах ритм подлинника несколько упрощается, а синтаксис видоизменяется для большего совпадения с ритмом. Вот пример — короткий хор (2 строфы) из «Электры» Софокла (пер. Ф. Зелинского *): кульминация трагедии, Орест идет убивать свою мать.

Itheth' hopou / pronemetai
to dyseriston haima physōn Arēs.

Bebasin arti dōmatōn hypostegoi
metadromoi cacōn panourgēmatōn
aphyctoi cynes,
hōst' ou macran / et' ammenei
toumon phrenōn oneiron aiōroumenon.

Вот он идет, / а перед ним
Свежей крови жар — / бог-ловец Арес.
Скользнул под сень отверженных хором,
Чуя красный след, / чуя древний грех,
Псиц-Эринний сонм.
Конец тревогам: вещий сон
Моей души пред вами вмиг
Предстанет въявь.

Переступил / через порог
Тайной поступью / бледной рати друг
В древледержавный отческий чертог.
Жаждет меч его / вновь отточенный
Кровь за кровь взыскать.
Конец настал: ведет его,
Коварство мраком скрыв, Гермес:
У цели он.

# V

# ГРЕЧЕСКАЯ И ЛАТИНСКАЯ КВАНТИТАТИВНАЯ МЕТРИКА

§ 18. **Квантитативная метрика.** Название это — от латинского quantitas, «количество»: имеется в виду количество времени, нужного для произнесения долгого или краткого слога. Если силлабо-метрическое стихосложение оформилось в Эолиде, на эгейском берегу Малой Азии, то чисто-квантитативное стихосложение — чуть южнее, в Ионии, на том же эгейском побережье и в ту же пору, между 1000 и 750 гг. до н. э. Здесь и был введен в употребление принцип «долгий равен двум кратким» (французы его называют «размен долгих», «monnaie de longue»). Мейе называет этот принцип «главным греческим — может быть, даже ионийским — новшеством в индоевропейской метрике». Отчего он явился именно здесь — о том есть остроумное предположение: именно в это время в греческих диалектах устанавливалась система слияния двух смежных кратких гласных в один долгий: tima-omen → timōmen. По аналогии с этим в стихах могла установиться и система приравнивания двух даже несмежных кратких одному долгому.

Что означал этот новый принцип? Он обогащал ритмические средства стиха вот каким образом. До сих пор в стихе было три возможности заполнения метрических позиций; теперь их стало пять. Описывая эолийскую силлабометрику, мы пользовались тремя знаками: для двух одновариантных заполнений (обязательно-долгий слог — и обязательно-краткий ∪) и для одного двухвариантного (произвольный слог, anceps, × (⏓): или один краткий, или один же долгий). Теперь появляется еще одна, четвертая возможность, тоже двухвариантная, но иная: «двоимый слог», biceps, ⏖: или один долгий, или вместо него два кратких. А так как новая система не отменила старую, силлабо-метрическую, а дополнила ее, наложилась на нее, то в результате явилась еще одна, уже пятая возможность заполнения метрической позиции, трехвариантная; ×̮ (⏓̮) — или один краткий слог, или вместо него один же долгий (по старому, силлабо-метрическому принципу равносложности), или вместо этого долгого два кратких (по новому, чисто-метрическому принципу равнодлительности). Оперировать этими пятью вариантами труднее, но при умении — эффектнее.

Однако усложнение в одном отношении, как всегда, компенсировалось упрощением в другом. В старом силлабо-метрическом стихе сильные (опорные для ритмического ощущения) позиции с долги-

ми слогами располагались по строке прихотливо, то через два, то через один слог; в новом они стали располагаться единообразно, через одну позицию. В силлабо-метрическом стихе единицей ритма, непосредственно ощутимой слухом, была целая строка, в крайнем случае полустишие, и назывались размеры названиями целых строк («гликоней» и т. п.) по имени поэта, «открывшего» такое-то расположение долгих, кратких и произвольных. В новом чисто-метрическом стихе с правильным чередованием сильных и слабых мест впервые явилось такое понятие, как «стопа»: сочетание сильного и слабого места, регулярно повторяющееся через весь стих. И названия чисто-метрических размеров были не от строчек, а от стоп: «дактилический гексаметр» (шестимерник), «трохаический тетраметр» (четырехмерник) и т. д. В качестве стоп были использованы почти все возможные сочетания долгих и кратких слогов. Объем стопы измерялся единицами длительности: как в индийском стихе звучание одного краткого слога стало «матрой» (мерой), так и в античном оно получило название «мора» (по-латыни «промедление») или «хронос протос» (по-гречески «первичное время»). Стопы были соответственно трехмерные (ямб ∪—, хорей или трохей — ∪, трибрахий ∪ ∪ ∪), четырехмерные (дактиль — ∪ ∪, анапест ∪ ∪ —, спондей — —, прокелевсматик ∪ ∪ ∪ ∪ и т. д.). (Этимология слова «ямб» гадательна, «хорей» значит «плясовой», «трохей» — «беговой», «дактиль» — «палец», будто бы оттого, что первый от ладони сустав пальца долог, а два других короче; «анапест» — «отраженный назад», т. е. обратный дактилю, «спондей» — «употребляющийся при возлияниях»). Короткие стопы обычно отсчитывались не по стопам, а по двустопиям — «диподиям»; поэтому, например, «дактилический гексаметр» (6-мерник) — это стих из 6 дактилических стоп, но «трохаический тетраметр» (4-мерник) — это стих из 4 трохаических диподий, т. е. из 8 стоп, «ямбический триметр» (3-мерник) — стих из 3 диподий, т. е. из 6 стоп, «ямбический диметр» (2-мерник) — из 2 диподий, т. е. из 4 стоп.

Мы называем новый тип стиха чисто-метрическим, а не силлабо-метрическим, потому что, как только в стихе дозволяется замена одного долгого слога двумя краткими, так сразу, конечно, разрушается принцип равносложности: стих, в котором такая замена слога двусложием произведена, оказывается на слог длиннее, чем стих, в котором такой замены не было. В принципе, считали греческие теоретики стиха (не все, но многие), любая стопа может заменяться любой другой, равной ей по числу мор, все равно как в музыкальном такте возможен любой набор нот при равной общей длительности. На практике, конечно, это было далеко не так. Даже такой свободы замещений, как в индийском размере арья (§ 14), в греческом стихе не было. Гекзаметр, например, состоял из 4-морных стоп (как и арья), но каждая стопа могла иметь вид лишь — ∪ ∪ или — — и отнюдь не ∪ ∪ —.

Таким образом, хоть мы и называем классическое античное стихосложение чисто-метрическим, но это далеко не полное торжество метрического, равнодолготного принципа. Не всякий долгий слог в стихе может распадаться на два кратких, и не всякая пара кратких может сливаться в один долгий: на одних позициях это возможно, на других нет. Чередование таких позиций и образует ритм стиха.

Мы сказали, что среди античных теоретиков стиха об абсолютной взаимозаменяемости любых равнодолгих стоп говорили «не все, но многие». Эти «многие» назывались «ритмисты» или «музисты», оттого что они представляли стих по музыкальному образцу, как вереницу нот. Их оппоненты назывались «метристы» и подходили к стиху более эмпирически — констатировали, что такой-то стих может составляться из таких-то или таких-то стоп в таком-то порядке, а почему только в таком, это неизвестно и неважно. Причина таких разногласий была в том, что в античной поэзии, как мы видели, сосуществовали две системы стихосложения, два принципа: силлабо-метрический и чисто-метрический. Теория музистов лучше объясняла стихи чисто-метрические, а теория метристов — силлабо-метрические, эолийские. Музисты со своей равнодолготной теорией хорошо объясняли, почему в дактилическом гексаметре 4-морный дактиль может заменяться 4-морным же спондеем, но вставали в тупик, когда нужно было объяснить, почему в ямбическом триметре, как мы скоро увидим (§ 21), 3-морный ямб мог заменяться тем же 4-морным спондеем: им приходилось фантазировать, что здесь спондей не настоящий 4-морный, а «иррациональный», убыстренный, и занимает в произношении не 4, а 3 моры.

Эти два подхода имели очень дальние последствия. Современные исследователи античного стиха продолжают скорее подход метристов, не преувеличивая моментов музыкальной равнодолготности; этой линии следуем и мы. Но исследователи XIX в., находясь под впечатлением романтических представлений о том, что музыка — высочайшее из искусств и первоначальная народная поэзия музыкальна прежде всего, решительно предпочитали подходить к античному стиху, как музисты: изображали античные размеры нотами с четвертями и восьмыми, повторяли сложные теории насчет иррациональных спондеев и иных стоп и т. д. Эти теории очень живучи и в популярной литературе повторяются до сих пор; поэтому не нужно забывать о критическом к ним отношении — не музыкальный, а лингвистический подход к стиху, по-видимому, плодотворнее.

§ 19. **Отступление: сатурнийский стих.** Квантитативная метрика сложилась, как мы знаем, в греческом языке между 1000 и 750 гг. до н. э. В латинский язык она перешла между 240 и 180 гг. до н. э., в пору общей эллинизации римской культуры. Но здесь, в латинском

языке, греческой метрике пришлось встретить и вытеснить более ранний народный стих, называвшийся сатурнийским (по имени бога древнего «золотого века»). Что он из себя представлял — вопрос очень спорный: текстов сохранилось немногим больше 120 строк, причем большинство этих строк принадлежит уже поэтам, знакомым с греческой метрикой и, возможно, упорядочивавшим древний ритм по греческим правилам. В шутку было сказано, что о сатурнийском стихе существует больше теорий, чем от него осталось строчек. Последней из этих теорий удалось, как кажется, возвести его к общеиндоевропейскому истоку; при этом он любопытным образом оказался ближе всего к кельтскому, древнеирландскому стиху.

В кельтском, как мы помним (§ 11), долгий общеиндоевропейский стих не сохранился, а короткий, 8-сложный, сохранился, но сократился до 7 слогов с цезурой 4 + 3. Нечто похожее произошло, по-видимому, и в италийском стихе: древнейший сатурнийский стих, вероятно, состоял из 2 полустиший, 7-сложного и 6-сложного, причем первое членилось, как кельтский стих, 4 + 3, а второе отличалось от него только усечением на 1 слог спереди, 3 + 3: (4 + 3) + (3 + 3). А затем он начал деформироваться, причем сразу в двух направлениях: от силлабики к тонике и от силлабики к квантитативной метрике; в таком деформированном виде он и дошел до нас. Эволюция от силлабики к тонике состояла в следующем: (1) постоянство слогового объема разрушалось, (2) но при этом число ударных слов в стихе по большей части оставалось одним и тем же, 3 слова в первом полустишии и 2 слова во втором; (3) параллельно развивалась, как в германской тонике, аллитерация начальных звуков внутри каждого полустишия: правилом она не стала, но как орнамент появляется очень часто. Эволюция же от силлабики к квантитативной метрике состояла в следующем: когда постоянство слогового объема разрушалось, то преимущественно за счет пар кратких слогов, как бы путем разложения долгих слогов исходной формы на два кратких. Удалось даже составить квантитативную схему, в которую более или менее укладывается ритм всех сохранившихся образчиков сатурнийского стиха: схема эта просторная, многовариантная и допускает крайнее разнообразие ритмов:

```
∪∪ ∪∪ ∪∪     | ∪∪ ∪∪     || ∪∪      | ∪ ∪∪ ∪
 ×  ×   ×  × |  ×   ×  × || —— ∪ × | × —— ×
```

В каком порядке действовали две тенденции развития сатурнийского стиха, к тонике и к квантитативной метрике, можно лишь предполагать: вероятно, тонические тенденции развились раньше, когда в латинском языке ощущалось сильное начальное ударение, благоприятствовавшее аллитерации, а метрические — позже, когда латинский стих теснее соприкоснулся с греческим. Поэтому, как мы говорили об эолий-

ской метризованной силлабике, так мы можем говорить и о сатурнийском стихе как об италийской метризованной тонике: это такая же переходная форма от доквантитативного стихосложения к квантитативному.

На русский язык сатурнийские стихи почти не переводились; если переводить их, то, вероятно, нужно брать за основу самый строгий тип: два полустишия строением (2 + 2 + 3) + (3 + 3) слога, окончание женское, расположение ударений — чтобы передать расшатанность — свободное, возможны сдвиги словоразделов и усечения или наращения слогов. Примеры — строчки из поэмы Гн. Невия о I пунической войне:

Seseque‿ei perire / mavolunt ibidem, — —|◡ —|◡ — ◡‖— ◡ —|◡ — ×
Quam cum stupro redire‿ad / suos populares. —|— ◡ —|◡ —‖— ◡ —|◡◡ — ×
Sin illos deserant / fortissimos virorum, —|— —|◡◡ —‖— — ◡ —|— — ×
Magnum stuprum populo / fieri per gentes... ◡ —|◡ —|◡◡ —‖— ◡◡|— —×

Сами лучше желают / погибнуть на месте,
Чем к своим родичам / вернуться с позором;
Если ж им не помогут, / доблестным героям,
Срам будет великий / народу меж народов...

Кроме сатурнийского стиха, в раннем Риме был в употреблении стих еще двух видов. Во-первых, более короткий архаический стих арвальских и салийских гимнов; его тоже удалось с некоторыми натяжками свести к 7-сложиям, но здесь отрывки так скудны и текст их так сомнителен, что примеров приводить не стоит. Во-вторых, более длинный «квадратный стих» (8ж + $7^{м}_{д}$), развившийся, по-видимому, из удвоенного общеиндоевропейского 8-сложника; он совпадал по звучанию с греческим трохаическим тетраметром (отличаясь лишь тем, что в нем опорные долготы чаще совпадали с ударениями — черта раннеримской тоники), и примеры их будут приведены вместе (§ 22).

§ 20. **Дактилический гексаметр.** Основных размеров классической античной квантитативной метрики было пять: три главных и два второстепенных. Главными были: дактилический гексаметр (6-мерник), трохаический тетраметр (4-мерник) и ямбический триметр (3-мерник); второстепенными, вспомогательными — дактилический пентаметр (5-мерник) при гексаметре и ямбический диметр (2-мерник) при триметре.

От эолийских силлабо-метрических размеров они отличались прежде всего следующим. Во-первых, там это были размеры лирические, для малых стихотворных форм,— здесь это были размеры больших стихотворных форм, гексаметр — эпический, а ямбический триметр и трохаический тетраметр — драматические. Во-вторых, соответственно там размеры были песенные — здесь это были размеры речитативные, а в драме даже на грани говорных. В-третьих, там размеры были короткие, здесь — это размеры длинных строк, а соответственно — нуждающиеся в цезуре.

Цезура, как уже упоминалось выше, требовала осторожности в употреблении: нужно было, чтобы слух по ошибке не принял ее за конец строки и чтобы стих не разломился пополам на два тождественных полустишия. В эолийской силлабометрике такая опасность не грозила, потому что стих был асимметричен, с прихотливым расположением сильных и слабых мест; в ионийской же метрике, где стих был симметричен и складывался из единообразных стоп, такая опасность была вполне реальной. Чтобы избежать этого, принимались две меры: во-первых, цезура располагалась так, чтобы если первое полустишие начиналось с сильного места, с нисходящего ритма, то второе начиналось бы со слабого места, с восходящего ритма (ср. § 16), и наоборот; во-вторых, на тех околоцезурных местах, где словораздел мог бы показаться окончанием стиха, на словораздел налагался запрет (зевгма, см. § 3). Для стиха, состоящего из одинаковых стоп, это значило: цезура не должна проходить между стопами, а должна рассекать стопу, чтобы начальная ее часть отходила к первому полустишию, и второе полустишие начиналось неначальной частью стопы, т. е. иначе, чем первое. Само слово «цезура» (по-латыни «разрез») указывало, что это — словораздел, рассекающий стопу. В этом важное отличие между цезурами в античном квантитативном стихе и тем, что мы называем цезурами в нынешнем, силлабо-тоническом стихе, русском или немецком: там цезура, как правило, рассекала стопу, у нас она, как правило, проходит между стопами («Еще одно, / последнее сказанье...»); античные стиховеды не признали бы это цезурой, а сказали бы, что это «диэреза».

Древнейшим из ионийских квантитативных размеров был, по-видимому, дактилический гексаметр, размер «Илиады» и «Одиссеи». Эти поэмы сложились в IX-VIII вв. до н. э., и гексаметр в них уже совершенно сложившийся и устоявшийся. После этого гексаметр навсегда остается в античности размером большого эпоса, а из него спускается в средние жанры — буколику, как у Феокрита, сатиру и послание, как у Горация. В латинскую поэзию гексаметр перешел в начале II в. до н. э., у Энния, и вытеснил из нее знакомый нам древний сатурнийский стих.

Строение дактилического гексаметра таково: 6 стоп, в каждой стопе первое место, сильное, заполняется одновариантным образом — только долгий слог,— а второе место, слабое, заполняется двухвариантным образом — «двоимый слог», то есть или долгий, или два кратких. В античной терминологии это 6-стопный дактиль — ∪ ∪, каждая стопа которого может быть замещена равнодольным ему спондеем — —. Получается строка:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — | ∪ | ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ×

Последний слог, как всегда, произволен и служит знаком концовки стиха. На предпоследней стопе замена двух кратких долгим избегает-

ся, предпочитается чистый дактиль, это как бы подготовительный сигнал концовки стиха. Внутри стиха у греческих поэтов преобладают дактилические, 2-сложные варианты заполнения слабых мест, у латинских поэтов — 1-сложные.

Место цезуры — посредине стиха, но не в точной середине, не после 3-й стопы — тогда стих разломился бы на два 3-ст. дактиля («Муза, скажи мне о славном / муже, разрушившем Трою...»). Стало быть, цезура разрезает 3-ю стопу — или после долгого слога, или после первого краткого. В первом случае перед нами мужская цезура, более сильный контраст двух полустиший («Пой, о богиня, про гнев / Пелеева сына, Ахилла»), во втором — женская, более мягкий контраст («Муза, скажи мне о муже, / которому бедствий немало...»). Греческие поэты предпочитали мягкую женскую цезуру (чем позже, тем больше), латинские — мужскую, более резкую. Даже если латинский поэт допускает на главном цезурном месте женский словораздел, он компенсирует его тем, что в обеих соседних стопах ставит мужские словоразделы: Quidquid agis, / prudenter agas / et respice finem, «Что ни творишь,— / с разуменьем твори / и думай, что выйдет». Место зевгм, запретных словоразделов, во-первых, конечно, после 3-й стопы, чтобы не казалось, будто стих кончается на середине («Муза, скажи мне о славном... муже, разрушившем Трою»), и во-вторых (и это тоньше), в середине 4-й стопы, чтобы не казалось, будто стих кончается на треть от конца («Муза, поведай о том многоумном... муже, который...»)

В русских переводах гекзаметр — единственный размер, в котором принято передавать неравносложность стоп подлинника: 3-сложные дактили передаются 3-сложными дактилями, 2-сложные спондеи — 2-сложными хореями. В XX в. стало обычным соблюдать постоянную мужскую цезуру в переводах латинских гексаметров и переменную мужскую и женскую — в переводах греческих; но ни более тонкая разница между обилием двухсложных стоп в латинском гексаметре и немногочисленностью их в греческом, ни запрет словораздела на 4-й стопе обычно не передаются.

Вот образец греческого гексаметра (начало «Илиады»): цезура — то мужская, то женская, больше половины двухвариантных стоп — дактили:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ —|— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Mēnin aeide, theā, / Pēlēiadeō Achilēos,
— ∪ ∪ — — — ∪|∪ — — — ∪ ∪ — ∪
Oulomenēn, hē myri' / Achaiois alge' ethēcen,
— — — — —|— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Pollas d'iphthimous / psychas Aidi proiapsen
— — — — — ∪|∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Hērōōn, autous de / helōria teuche cynessin
— — — ∪ ∪ — ∪|∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
Oiōnoisi te pāsi: / Dios d'eteleieto boulē...

Пой, о богиня, про гнев / Пелеева сына, Ахилла,
Гибельный гнев, принесший / ахейцам страданья без счета,
Многих славных мужей / низринув могучие души
В мрачный Аид, а тела / их самих на съедение бросив
Птицам хищным и псам / — так воля свершилась Зевеса...

Вот образец латинского гексаметра (начало «Энеиды»): цезура — мужская, больше половины двухвариантных стоп — спондеи:

— ∪ ∪  — ∪ ∪  —|—  — —  — ∪ ∪  — —
Arma virumque cano, / Troiae qui primus ab oris
— ∪ ∪  — —  —|∪ ∪  — —  — ∪ ∪  — —
Italiam fato / profugus Laviniaque venit
— ∪ ∪  — —  —|—  — —  — ∪ ∪  — —
Litora, multa‿ille‿et / terris iactatus ab alto
— ∪ ∪  —|—  — ∪ ∪  —|—  — ∪ ∪  — ∪
Vi superum, / saevae memorem / Iunonis ob iram,
— ∪ ∪  — —  —|—  — —  — ∪ ∪  — ∪
Multa quoque‿et bello / passus dum conderet urbem...

Брань и героя пою, / кто первый с берега Трои
Прибыл, роком гоним, / в пределы Италии, к брегу
Лация, много терпев / на суше бедствий и в море
Волей богов / злопамятный гнев / жестокой Юноны,
Много потом в боях / испытав, пока не свершил он
Город, в который богов перенес...

§ 21. **Ямбический триметр.** Вторым важнейшим размером ионийской квантитативной метрики был ямбический триметр. Изобретателем его (или первым классиком) считался Архилох, поэт первой половины VII в. до н. э. У него и его последователей, «ямбографов», это был размер речитативно-говорных лирических стихотворений, часто с сатирическим оттенком (отсюда выражение «гневный ямб» и т. п.). Из лирики ямбический триметр перешел в драму — трагедию и комедию, ставши там основным размером диалогических частей. (В промежутках между этими диалогами в драме пели хоры — конечно, не триметрами, а сложными лирическими размерами, § 17). Из греческой поэзии в латинскую ямбический триметр перешел даже раньше, чем гексаметр,— в конце III в. до н. э., с первыми переводами греческих трагедий и комедий. До этого стихотворной драмы в Риме не было, и если гексаметру пришлось вытеснять сатурнийский стих, то ямбический триметр мог утверждаться на свободном месте.

Строение ямбического триметра было диподическое: три диподии по две стопы ямба, в каждой диподии первый ямб может заменяться спондеем, а второй не может. Таким образом, получается последовательность слогов × — ∪ —, повторяющаяся 3 раза: именно поэтому стих измеряется 3 диподиями, а не 6 стопами — диподии в нем

однородны, а стопы неоднородны. Цезура — посредине стиха, но, конечно, не между стопами (3-й и 4-й), а рассекая одну из этих стоп, чтобы начальное полустишие имело восходящий ритм, а послецезурное — нисходящий. Зевгма имеется одна в конце стиха и служит внутреннему скреплению последней диподии («закон Порсона»), но действует она сложно, и здесь можно на ней не останавливаться.

До сих пор стих описывался как силлабо-метрический, речь шла только о равносложных заменах (произвольных слогах). Но в триметре были и неравносложные замены: долгие слоги могли заменяться двумя краткими. А какие именно долгие слоги — это зависело от жанра. В гексаметре количество и места неравносложных замен были одинаковы и в стихе высокого эпоса, и в стихе низкой сатиры. А в ямбическом триметре они различны, и в зависимости от этого позволяют выделить как бы три степени расшатывания этого размеры: (1) в стихе лирики и трагедии, (2) в стихе греческой комедии и (3) в стихе латинской комедии.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Лирика | × — ∪ — | × \| — ∪ | \| — | × — ∪ × |
| и трагедия | ∪∪ ∪∪ | ∪∪ \| ∪∪ | \| | ∪∪ |
| Греческая | × $\frac{\cup\cup}{—}$ ∪ $\frac{\cup\cup}{—}$ | × \| $\frac{\cup\cup}{—}$ ∪ | \| $\frac{\cup\cup}{—}$ | × $\frac{\cup\cup}{—}$ ∪ × |
| комедия | | | | |
| Латинская | ∪∪ ∪∪ | ∪∪ \| ∪∪ | \| | ∪∪ |
| комедия | × $\frac{\cup\cup}{—}$ × $\frac{\cup\cup}{—}$ | × \| $\frac{\cup\cup}{—}$ × | \| $\frac{\cup\cup}{—}$ | × $\frac{\cup\cup}{—}$ ∪ × |

В стихе лирики и трагедии распадаться на два кратких могли только обязательно-долгие слоги, только один (в крайнем случае два) раза в строке, и только так, чтобы два получившиеся краткие не разделялись словоразделом, а как бы хранили память о своем первоначальном единстве. В стихе греческой комедии распадаться на два кратких могли также и произвольно-долгие слоги; по аналогии с ними обязательно-краткие тоже стали заменяться парой кратких (но не долгим!); таких неравносложных замен в строке могло быть не одна и не две, а сколько угодно; и получавшиеся пары кратких могли свободно разделяться словоразделом. Свобода вариаций здесь была гораздо больше, но разница между 1-й и 2-й стопами диподии еще сохранялась. Наконец, в стихе латинской комедии снялась последняя разница в заполнении произвольно-долгих и обязательно-кратких позиций: в греческой комедии произвольно-долгие заполнялись трехвариантно (краткий, долгий, два кратких), а обязательно-краткие — двухвариантно (краткий, два кратких); в латинской комедии и они стали заполняться трехвариантно. Тем самым разница между 1-й и 2-й стопами диподий утратилась, и все стопы варьировались одинаково; поэтому отпал даже смысл названия стиха «триметр», «трехдиподийник), и стих латинской комедии чаще называют не по счету диподий, а по счету стоп,— «сенарий», «шестистопник». Из схем ясно, какое многообразие вари-

аций получается в таких богатых неравносложными заменами стихах. Оно ограничивалось лишь двумя тенденциями: во-первых, поэты старались, чтобы подряд следовало не более 3 кратких слогов; во-вторых — чтобы неравносложные замены сосредоточивались в начале и в середине строки (особенно в начальной стопе и в послецезурной стопе), а последняя диподия была бы от них свободна.

Все это придает триметру ритм еще более неравносложный и гибкий, чем имел гексаметр, и позволяет очень отчетливо ощущать разницу между строгим стихом трагедии и расшатанным стихом комедии. Вот начало трагедии Софокла «Царь Эдип» (пер. С. Шервинского *): фиванцы приходят к Эдипу с мольбой о помощи:

| | |
|---|---|
| O tecna, Cadmou / tou palai nea trophē, | — — ∪ — — \| — ∪ — ∪ — ∪ — |
| Tinas poth' hedras / tasde moi thoazete | ∪ — ∪ — — \| — ∪ — ∪ — ∪ — |
| Hictēriois cladoisin / exestemmenoi, | — — ∪ — ∪ — ∪ \| — — — ∪ — |
| Polis d'homou men / thymiamatōn gemei | ∪ — ∪ — — \| — ∪ — ∪ — ∪ — |
| Homou de paianōn te / cai stenagmatōn... | ∪ — ∪ — — — ∪ \| — ∪ — ∪ — |

О дети, Кадма / древнего побег младой,
Зачем воссели / здесь пред алтарями вы,
Молитвенные ветви / принеся с собой,
Меж тем как весь ваш / город фимиамами,
Пеанами наполнен / и стенаньями?..

А вот начало комедии Аристофана «Облака»: старик-отец жалуется на разорителя-сына:

— — ∪ ∪ — ∪ — ∪ | — — — ∪ —
O Zeu basileu, to chrēma | tōn nyctōn hoson
∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ | — ∪ — ∪ — ∪ —
Aperanton! oudepoth' | hēmera genēsetai?
— — ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — — ∪ —
Cai mēn palai g' alectryonos ēcous' egō,
— — ∪ — — — ∪ | — — — ∪ —
Hoi d' oicetai rhencousin. | All'ouc an pro ton!
∪ ∪ — ∪ — — ∪ ∪ ∪ | — — — ∪ —
Apoloio dēt' ō poleme, | pollōn houneca...

О Зевс-властелин, какая / ночь невозможная!
Конца ей нет. Когда же / утро засветится?
Уже давно мне / слышалось, как петух пропел,
А слуги дрыхнут. / Раньше бы так попробовали!
Война проклятая, / пропади ты пропадом,
Что из-за тебя / и слуг нельзя нам выпороть.
А вот посмотрите, / каково молодчик мой
Всю ночь храпит, ни разу / не пошевелится...

Из примеров слышно, что такая разница ритма, равносложного и неравносложного, вполне передается русским стихом. Однако тра-

диция таких переводов не сложилась, оттого что такой размер (дольник на 2-сложной основе) мало разработан в русской поэзии. Первоначально античные драмы переводились 5-ст. ямбом с мужскими и женскими окончаниями, к которому читатель был привычен по переводам Шекспира и Шиллера; потом, с начала XX в., был освоен 5-ст. ямб с дактилическими окончаниями, достаточно адекватно передававший ритм строгого триметра (см. выше перевод из «Царя Эдипа»); попытки же передачи неравносложных замен оставались пока единичными экспериментами.

§ 22. **Трохаический тетраметр.** Третий важнейший размер ионийской квантитативной метрики — трохаический (хореический) тетраметр. Он возник вместе с ямбическим триметром в лирике VII в. до н. э., перешел вместе с ним и в трагедию и в комедию, но всюду оставался по сравнению с триметром менее употребителен, как бы на вторых ролях. Считалось, что этот размер в соответствии с названием («бегучий», «плясовой», см. § 18) — более эмоциональный и возбужденный, поэтому он употреблялся в драме, чтобы выделить на нейтральном фоне ямба повышенно динамичные сцены — понятным образом, чаще в комедии, чем в трагедии. Из греческой поэзии в латинскую тетраметр перешел еще раньше, чем даже триметр,— по-видимому, в пору еще долитературных контактов греческой и италийской культуры. Во всяком случае, у римлян это был (наряду с сатурнийским стихом) размер народных песен, по крайней мере насмешливых, и назывался из-за четкости ритма «квадратный стих» (см. § 19):

Gallos Caesar in triumphum / ducit, idem‿in curiam:
Galli bracas deposuerunt, / latum clavum sumpserunt.

Галлов Цезарь вел в триумфе, / галлов Цезарь ввел в сенат;
Сняв штаны, они надели / тогу с пурпурной каймой.

Может быть, это значит, что и у греков этот размер был более древним и более народным, чем гексаметр, но тут уверенности нет.

Строение этого стиха тоже было диподическое: четыре диподии трохея (хорея), из которых каждая похожа на ямбическую диподию, только сдвинутую по фазе на один слог, так, чтобы начиналась она не со слабого, а с сильного места: — ∪ — ×. Последняя диподия в знак концовочности была усечена и образовывала, таким образом, не-женское окончание. Для контраста с ним окончание первого полустишия должно было быть женским; поэтому в отличие от гексаметра и от триметра здесь цезура проходит не рассекая стопу, а между стопами (т. е. в точной античной терминологии является не цезурой, а диэрезой). Зато становится важно, чтобы за концовку предцезурной диподии не принять случайно концовку 1-й или 3-й диподии; поэтому на этих местах помещается зевгма, запрет словораздела.

Что касается разложения долгих стихов на два кратких, то здесь картина была та же, что и в триметре: максимум строгости в лирике, максимум расшатанности в стихе латинской комедии — в ней тоже теряется разница между стопами в диподиях, и стих начинает называться не «четырехдиподийником», тетраметром, а «семистопником», септенарием (восьмая, усеченная стопа не шла в счет). Вот пример строгого тетраметра из лирики — из «Всенощной Венеры» (IV в. н. э.), в которой имитируется четкий народный «квадратный стих» (пер. А. Артюшкова *):

Cras amet qui nunquam‿amavit, / quique‿amavit cras amet!
Ver novum, ver iam canorum: / vere natus orbis est.
Vere concordant amores, / vere nubunt alites...

Пусть полюбит не любивший, / пусть любивший любит вновь!
Вновь весна, весна певуча: / самый мир весной рожден.
Дух весной к любви стремится, / птицы любятся весной.
Роща листья распускает, / в брак вступивши с ливнями,
И на свежие цветочки / тень наводит зеленью...

Вот пример расшатанного тетраметра из комедии Плавта «Куркулион», монолог бегущего хлопотуна-интригана (пер. С. Шервинского и Ф. Петровского *):

Date viam mihi, gnoti‿ignoti, / dum‿ego‿heic officium meum.
Facio: fugite‿omneis, abite‿ / et de via decedite,
Ne quem‿ in cursu capite‿aut cubito‿ / aut pectore‿offendam ‿aut genu...

Эй, знакомые, незнакомые, / прочь с дороги! службу я
Должен выслужить: все бегите, / уходите прочь с пути,
Чтоб не сбил я вас головою, / локтем, грудью или ногой!
...Вот и грекн-плащеносцы, / идут, закутавши голову,
...Всю дорогу перегородили, / лезут с изреченьями,
...Ходят хмурые, ходят пьяные: / ежели натолкнусь на них,
Так из них, уж наверно, каждого / в порошок разделаю!..

Русские переводы тетраметра остановились на том же рубеже, что и переводы триметра: одинаково переводят как строгий, так и расшатанный стих правильным силлабо-тоническим хореем (7-стопным с дактилическим окончанием и цезурой после 4-й стопы). Передача неравносложных замен здесь еще дело будущего.

§ 23. **Дактилический пентаметр и ямбический диметр.** Эти два размера по сравнению с тремя вышеописанными являются второстепенными, вспомогательными: если гексаметр, триметр и тетраметр употреблялись самостоятельно, нанизываясь любым числом строк, то эти два употреблялись лишь в чередовании со строчками других

размеров. Мы помним, какой была эолийская силлабо-метрическая строфика (§ 16): 4-стишные строфы, в которых следуют друг за другом, например, две строки одного размера, строка другого и строка третьего, и этот цикл повторяется вновь и вновь. Ионийская чисто-метрическая строфика была проще, строфы здесь были не 4-стишные, а только 2-стишные, чередовался долгий стих одного размера и короткий стих другого размера, и это чередование повторялось вновь и вновь. Эти двустишия даже назывались не «строфы», а «эподы», «припевы»: длинная строка ощущалась как запев, а короткая — как довесок к ней, припев. Самыми употребительными из таких двустишных строф были, во-первых, гексаметр с укороченным гексаметром — пентаметром и, во-вторых, ямбический триметр с укороченным триметром — диметром.

Дактилический пентаметр получался из дактилического гексаметра путем удвоения его начального полустишия. Самая частая цезура в гексаметре была мужская на 3-й стопе: «Пой, о богиня, про гнев... Пелеева сына, Ахилла». Если взять первое полустишие такого стиха и повторить дважды, то и получался пентаметр; а чтобы он не разламывался механически на две одинаковые половины, между ними была установлена разница: в первом полустишии пентаметра допускается квантитативная замена двух кратких одним долгим, во втором полустишии не допускается (первое полустишие как бы строится по законам ионийской метрики, второе — по законам эолийской силлабометрики). Объем полустишия, повторяемого в пентаметре,— две с половиной 4-морных стопы; соответственно объем двух полустиший — пять стоп; отсюда и название «пентаметр», «пятимерник», хотя под «мерой» здесь понимается только квантитативная длительность стоп, а на однородные повторяющиеся сочетания слогов: на 5 стоп в собственном смысле слова такая строка отнюдь не разлагается.

Схема двустишной «строфы» из гексаметра и пентаметра такова:

—∪∪ —∪∪ —|∪∪ —∪∪ —∪∪ —×
—∪∪ —∪∪ —| —∪∪ —∪∪ ×

Пример из «Любовных элегий» Овидия (так называемый «змеиный стих»: первое полустишие гексаметра дословно повторяется во втором полустишии пентаметра, пер. А. Артюшкова):

Militat omnis amans, / et habet sua castra Cupido.
Attice, credo mihi: / militat omnis amans.

Каждый любовник — солдат, / и есть у Амура свой лагерь;
Мне, о Аттик, поверь: / каждый любовник — солдат.

Этот размер назывался «элегическим дистихом» и был популярен в античной поэзии почти так же, как чистый гексаметр. Им писа-

лись короткие стихотворения — эпиграммы, средней длины стихотворения — элегии, даже длинные поэмы. Но отдельно от гексаметра пентаметр в античной поэзии практически не употреблялся.

Ямбический диметр получался повторением двух ямбических диподий, как триметр — повторением трех диподий; схема его —

×—∪—  ×—∪×

Пример из знаменитого эпода Горация о прелестях сельской жизни (пер. А. Семенова-Тянь-Шанского):

Beatus ille, / qui procul negotiis,
  Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura / bobus exercet suis,
  Solutus omni faenore...

Блажен лишь тот, кто, суеты не ведая,
  Как первобытный род людской,
Наследье дедов пашет на волах своих,
  Чуждаясь всякой алчности...

Такое чередование ямбического триметра и диметра входит в употребление в лирике с самых ранних времен и настолько широко распространяется, что его иногда называют не «эподы», а просто «ямбы». Потом это название по аналогии переносили и на стихи других систем стихосложения, когда в них чередовались длинные и короткие строчки, например во французской поэзии — на чередование 12-сложников и 8-сложников («Ямбы» Барбье).

Отдельно от триметра, вне эподов ямбический диметр в классической древности почти не употреблялся. Но в конце античности в его судьбе случилась перемена. Когда около IV в. н. э. латинской христианской церкви понадобились песнопения, гимны, сложенные достаточно простым размером, чтобы их могли петь все, то Амвросий Миланский, богослов и поэт, стал писать их именно ямбическим диметром, высвободив его из состава эподов (пример — гимн в честь христианских мучеников; пер. С. Аверинцева):

Aeterna Christi munera
Et martyrum victorias
Laudes ferentes debitas
Laetis canamus mentibus!

Дары Христовы вечные,
Святых страдальцев подвиги
Хвалой величим должною
В победном ликовании.

Церквей вожди высокие,
Полков святых начальники,
Небесной рати воины,
Благие мира светочи!..

Этот «амвросианский диметр» сразу приобрел большую популярность, и мы еще увидим, какова была потом его судьба в средневековой латинской литературе (§ 29). Но в классической античности ямбический диметр оставался размером второстепенным.

§ 24. **Происхождение квантитативных размеров.** Описывая размеры классической античной метрики, мы намеренно откладывали вопрос о том, из каких общеиндоевропейских размеров они получили свое развитие. Дело в том, что вопрос этот до сих пор дискуссионный: ионийские размеры появляются у Гомера и Архилоха сразу в устоявшихся отработанных формах, стадии их становления остаются скрытыми, и здесь возможны лишь гипотезы. Основных направлений у этих гипотез два: одно считает, что, например, длинные строки гексаметра и триметра с самого начала существовали как целое, а цезура в них была вторичным, вспомогательным явлением; другое считает, что вначале были в употреблении короткие ритмические отрезки, созвучные полустишиям, а потом из них сочленились длинные строки.

Насчет трохаического тетраметра споров, пожалуй, меньше всего. Он так четко расчленяется междустопной диэрезой на две части, полномерную и усеченную, что никто, кажется, не сомневается, что раньше эти две части были самостоятельными стихами, 8-сложным трохаическим диметром и 7-сложным усеченным трохаическим диметром, и чередовались, как в эподах, более длинная строка с более укороченной. А 8-сложный трохаический метр, понятным образом, восходит к общеиндоевропейскому короткому стиху, к 8-сложнику с женским окончанием — тому самому, из которого развился анакреонтов стих (§ 16):

| | | |
|---|---|---|
| × × × × | × ∪ — × | Индоевр. 8-сложник |
| — ∪ — × | — ∪ — × | Трохаический диметр |
| ∪ ∪ — × | × ∪ — × | Анакреонтов стих |

Не забудем, что в ведических аналогах 8-сложник с женским окончанием употреблялся редко, поэтому нет уверенности, что такая хореическая женская концовка унаследована от общеиндоевропейского стиха: может быть, хореический ритм в 8-сложнике развился уже на греческой почве.

Насчет гексаметра гипотез уже две. Первая, «комбинаторная», рассуждает так: если гексаметр разбит цезурой на две части, то каждая часть, вероятно, раньше была самостоятельным стихом. В полносложном гексаметре, где нет замен кратких пар долгими слогами, первая часть будет 7-сложная («Пой, о богиня, про гнев...») — такой 7-сложный стих мог быть родствен кельтскому и сатурнийскому 7-сложию 4 + 3 и вместе с ними восходить к индоевропейскому короткому 8-сложному стиху. Вторая часть полносложного гексаметра —

10-сложная («...Ахиллеса, Пелеева сына»); такой 10-сложный стих с женским окончанием изредка встречается в греческих пословицах («паремиак», «пословичный стих», схема ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — × ); он мог быть родствен праславянскому 10-сложию 4 + 6 и вместе с ними восходить к индоевропейскому длинному стиху.

Другая, «экспансионная» гипотеза считает, что гексаметр создается, так сказать, не сложением двух, а раздуванием одного короткого стиха. Мы помним, как из 8-сложного гликонея («Всеблагим небожителям...») вставками хориямбов получились малый и большой асклепиадовы стихи (§ 15). Точно таким же образом мог быть раздвинут хориямбами и 7-сложный ферекратей:

Всеблагим олимпийцам...
Всеблагим принося / честь олимпийцам...
Всеблагим принося / с чистой душой / честь олимпийцам...
×× —∪∪—|—∪∪—|—∪∪—×

В таких раздвижках очень резко звучали стыки долгих слогов; но их можно было сгладить, чтобы между парами кратких слогов стояло не по два, а по одному долгому слогу, т. е. чтобы хориямбы превращались в дактили:

×× — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ×
Всеблагим приносящие честь олимпийцам...

Такой стих мог быть раздвинут еще на стопу; в этом виде он встречается у эолийских поэтов:

×× — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ×
Всеблагим от души приносящие честь олимпийцам...

А дальше легко было начальное ××... канонизировать в — —..., а потом приравнять его к последующим — ∪∪... и так прийти к классическому гексаметру:

—∪∪ —∪∪ —∪∪ —∪∪ — ∪∪ — ×
Всем благим от души приносящие честь олимпийцам...

Эта гипотеза считается в целом более красивой, аргументированной и убедительной; но и она есть только гипотеза. Так что происхождение гексаметра, самого знаменитого из античных размеров, остается спорным, и некоторые исследователи (начиная с Мейе) даже считают, что в основе его — субстрат какого-то размера, оставшегося от догреческого населения Эгеиды или пришедшего с Востока, через Малую Азию.

Насчет триметра гипотез уже не две, а три. Первая, «комбинаторная» — по знакомому уже нам рассуждению: первая половина три-

метра, × —∪—×, должна была когда-то быть самостоятельным стихом; вторая половина, —∪—×—∪× — также (тем более что она тождественна второму полустишию трохаического тетраметра, «...пусть любивший любит вновь»: такой размер иногда встречается в составе сложных строф и называется «лекифий», «сосудик», по одной шутке Аристофана); из их соединения и возник, таким образом, триметр.

Вторая гипотеза, «экспансионная», выводит ямбический триметр из ямбического диметра, а его — из индоевропейского 8-сложника. Мы знаем, что в ведах индоевропейский чисто-силлабический 8-сложник дал ануштубх, в котором вторая половина стиха превратилась в ямбическую (не-женскую) концовку; при переходе в классический санскрит стала ямбизироваться не только вторая, но и первая половина 8-сложника; и уже в ведах были сложные строфы «ушних» (и др.), в которые наряду с 8-сложниками входили 12-сложники, расширенные из 8-сложника путем удвоения ямбической концовки:

× × × ×   ∪ — ∪ ×
× —× —   ∪ — ∪ ×
× —× —   ∪ — ∪ —   ∪ — ∪ ×

Такой же путь, как предполагается, прошел и греческий триметр: из силлабического 8-сложника метризовался до ямба и расширился на третью диподию — до 12-сложника.

Наконец, третья, «целостная» гипотеза выводит триметр прямо из индоевропейского долгого стиха: индийский джагати, метризуясь, тяготеет (при цезуре после 5-го слога) к ритмическому варианту, началом и концом похожему на триметр:

| | |
|---|---|
| джагати | × — × — × \| ∪ ∪ — ∪ — ∪× |
| триметр | ×— ∪ —× \| — ∪ — × — ∪× |

Это сходство заметил еще Мейе и предположил здесь истоком общеиндоевропейский 12-сложный размер. Единомыслия между теоретиками еще не достигнуто, но кажется, что наиболее привлекательной выглядит вторая гипотеза — о том, что триметр — это раздвинувшийся диметр, а диметр — это метризовавшийся индоевропейский 8-сложник.

§ 25. **Долготы и ударения в квантитативных размерах.** Во всех рассмотренных размерах, силлабо-метрических и чисто-метрических, мы обращали внимание только на расположение долгот и краткостей в стихе и не обращали внимания на расположение музыкальных и силовых ударений — точь-в-точь, как не обращали на них внимания и античные теоретики стиха. Музыкальные ударения (с повышением и понижением тона), какие были в греческом языке, как кажется, действительно не играли никакой роли в ритме античного стиха. О силовых ударениях

этого сказать нельзя. Дело в том, что место ударения в греческих и латинских словах само зависит от расположения долгот и краткостей. В греческом языке, если последний слог слова долог, ударение может падать на последний или предпоследний слог; если последний слог краток — то на последний, предпоследний или предпредпоследний слог. В латинском языке, если предпоследний слог слова долог, то ударение падает на него, а если он краток — то на предшествующий ему. Поэтому в стихе перед обязательными словоразделами (на границе стихов и на цезуре) положение силовых ударений было не вполне свободно, а зависело от расположения предсловораздельных долгот и краткостей. В греческом стихе (как видно из определений) эта зависимость была слабее, в латинском — сильнее. Например, в латинском гексаметре

—UU —UU —|UU —UU —UU —×

в конце стиха сильное место с его долготой приходится на предпоследний слог и поэтому всегда совпадает с ударением последнего слова; а в конце предцезурного полустишия сильное место приходится на последний слог и поэтому никогда не может совпасть с ударением последнего предцезурного слова. Римские поэты чувствовали эту закономерность и нарочно выбирали для стиха такие расположения словоразделов, которые подчеркивали бы совпадения языковых ударений с метрическими в конце стиха и несовпадения их в конце предцезурного полустишия.

Еще нагляднее обнаруживается ритм ударений, производный от ритма долгот, в более коротких размерах, например в сапфической строфе. Здесь как тот, так и другой ритм настолько четок, что оба могут быть воспроизведены в переводе. Вот уже цитированная выше (§ 16) строфа сапфической оды Горация; надчеркиваниями обозначены долготы, полужирным — силовые словесные ударений:

**Ī**ntegēr **vī**taē / scele**rī**sque **pū**rus
Nōn **egēt** **mā**uris / **ia**culīs, neque **ā**rcu,
Nēc venē**nā**tis / **gra**vidā sa**gī**ttis,
**Fū**sce, pha**rē**tra—...

Перевод, процитированный выше (А. Семенова-Тянь-Шанского), передавал расположение метрических сильных долгот в этом тексте:

Кто душою чист / и незлобен в жизни,
Не нужны тому / ни копье злых мавров,
Ни упругий лук, / ни колчан с запасом
Стрел ядовитых...

Другой перевод, сделанный на сто лет раньше (А. Мерзлякова), передавал, наоборот, расположение языковых ударений в тексте; легко расслышать, что они имеют отчетливый ритм:

Правому в жизни, / чуждому порока,
Фускус, не нужны / лук, железо мавров;
Полные тулы / стрел, преднапоенных
Ядом, не нужны...

Античные читатели произносили свои стихи, следуя естественному ритму языковых ударений, но слухом следили не за ним, а за возникающим при этом ритмом долгот и краткостей. Когда долготы и краткости в латинском языке перестали ощущаться на слух (§ 26), то ритм ударений остался и вышел на первый план. Читатели эпохи средних веков, Возрождения, классицизма продолжали читать по языковым ударениям, а ритм долгот и краткостей в лучшем случае дополняли воображением (к этой традиции и относится перевод Мерзлякова). В романских странах такое чтение латинских стихов живо до сих пор. В Германии в XVIII в. филологам показалось, что этого недостаточно для ощущения подлинного античного ритма, и была выработана другая методика декламации латинских стихов — на местах метрически сильных долгот делались искусственные ударения, а естественные словесные ударения затушевывались. (Это совпало с бурными дискуссиями вокруг немецких имитаций гексаметра — § 48; здесь сложилась та традиция перевода античных стихов, к которой относится перевод Семенова-Тянь-Шанского.) Такая практика искусственного чтения, введенная в гимназиях для лучшего усвоения античной метрики, сохранилась в Германии и распространилась в России: здесь до сих пор при изучении латинского языка прозу читают с одними ударениями, а стихи с другими.

Привычка подчеркивать ударениями сильные места стиха повела даже, так сказать, к стиховедческому мифу: немецким стиховедам стало казаться, что и для античных читателей долготы на сильных местах стиха должны были звучать как-то иначе, чем на слабых местах. В строке Ārma virūmque canō, / Trōiaē quī prīmus ab ōris в слове Troiae «прозаическое» ударение приходится на первый слог, метрическое сильное место — на второй; в таком случае, казалось, и на втором слоге должно было присутствовать какое-то усиление голоса, «метрическое ударение», чтобы перебить звучание прозаического ударения; и ученые долго и серьезно спорили о том, в чем оно выражалось. На самом деле никакого такого усиления не было, античные стиховеды об этом молчат, и античные читатели, вероятно, голосом и слухом ощущали здесь совершенно обычную долготу, но умом помнили, что долгота Troi- приходится на позицию, где долгий слог может разлагаться на два кратких, и поэтому она слаба, несмотря на прозаическое ударение, а долгота -ae приходится на позицию, где долгий слог неразложим, и поэтому она сильна, несмотря на безударность.

# VI

# ГРЕЧЕСКАЯ И ЛАТИНСКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ СИЛЛАБИКА

§ 26. **Средневековая метрика и ритмика.** Около III в. н. э. в греческом и латинском языках происходят фонологические изменения исключительной важности. Утрачивается различение и противопоставление долгих и кратких слогов, все слоги воспринимаются на слух квантитативно одинаковыми. Вся сложная система античных размеров, опиравшаяся именно на это различение, превращается для слуха в хаос однородных слогов. Становится необходимо этот хаос реорганизовать на какой-то новой основе. Для однородных слогов самой естественной упорядочивающей системой казалась силлабическая: прежде всего хотелось позаботиться хотя бы о слоговом равенстве строк, а остальное, казалось, придет само собой. Так на развалинах греколатинской античной квантитативной метрики возникает греко-латинская средневековая силлабика. Как когда-то античная метрика выкристаллизовалась из индоевропейской силлабики, зафиксировав долготы и краткости на определенных слоговых позициях, так и теперь, утратив долготы и краткости, метрика опять растворяется в силлабике. Происходит Великая Ресиллабизация южноевропейского стиха.

Здесь нужна оговорка. Мы нарочно сказали, что с падением долгот все слоги на слух стали восприниматься квантитативно одинаковыми. На слух — да, а на память — нет. Тех, кто учился в школе, продолжали учить: «Вот здесь *А* долгое, а здесь *А* краткое, хотя ты этого и не слышишь». И с этой выучкой люди могли прекрасно воспринимать классические квантитативные стихи и даже сочинять по тем же правилам новые. Больше того: чтобы ученики, не слыша, лучше запомнили, в каком слове *А* долгое и в каком краткое, им стали давать для заучивания стихи с этими словами: какое А на сильной позиции, то долгое, какое на слабой, то краткое. Первый такой латинский «метрический словарь» (Милона Сент-Амандского) появляется в IX в., и затем эта педагогическая традиция не прекращается тысячу лет: еще в XIX в. такие учебные пособия (под стандартным заглавием Gradus ad Parnassum) издавались массовыми тиражами. А для проверки усвоения учеников заставляли самих сочинять латинские стихи с правильным употреблением долгот и краткостей, и они их сочиняли: не только в средние века и Возрождение, но еще в начале XX в. сочинение латинских стихов входило в обязательную программу европейских лицеев и колледжей. Поэтому не нужно думать, что с падением долгот классическая квантитативная метрика сразу умерла. Она продолжала жить, хотя стихи слагались уже не на слух, а по

выучке; в средние века и Возрождение по безукоризненным правилам античной метрики было написано больше стихов, чем дошло до нас от настоящей античности, и среди них немало прекрасных. Еще и сейчас есть любители, умеющие переводить на латынь Пушкина и Байрона отличными элегическими дистихами и алкеевыми строфами; выглядит это странно, но интересно. В упрощенных пособиях можно прочитать, что система стихосложения не может существовать в языке, если нет для нее фонологической базы. Это не так: в средневековом латинском языке не было фонологического противопоставления долгих и кратких гласных, а квантитативное стихосложение продолжало существовать по инерции. Это значит, что культурные традиции и влияния бывают сильнее, чем даже данные языка.

Но совершенно ясно, что такая поэзия могла существовать лишь для ученого меньшинства; народ на слух ее не воспринимал. Между тем поэзия для народа была нужна: в этом была заинтересована только что утвердившаяся христианская церковь. Поэтому именно здесь, в христианской поэзии поздней античности и раннего средневековья, где сочинялись гимны, которые могли бы слушать, понимать и петь неученые верующие, и происходит рождение средневековой силлабики. Об этом прямо говорит автор первого известного нам латинского силлабического гимна знаменитый Августин. Ему пришлось бороться в римской Африке с ересью донатистов, донатисты пропагандировали свое учение, излагая его в стихах и песнях, и тогда Августин сам сочинил большой «псалом против донатистов» (в 393 г. н. э.), нарочно «не соблюдая никакой стихотворной формы, чтобы не вводить ради метра слов, незнакомых народу». Августин сказал: «не соблюдая никакой стихотворной формы», имея в виду: «метрической формы»; на самом же деле стихотворная форма в его псалме есть, и она — силлабическая. Его большое стихотворение написано цезурованными 16-сложниками 8+8 с женскими окончаниями в каждом полустишии и рифмой в конце каждого стиха, внутри же полустиший долготы и ударения располагаются произвольно. Вот пример этого звучания (рифмы в переводе не переданы, о них — дальше, § 28):

Ho**no**res **va**nos qui **quae**rit, / non **vult** cum **Chri**sto re**gna**re,
**Si**cut **prin**ceps **hu**ius **ma**li, / de **cu**ius vo**can**tur **par**te;
Nam Do**na**tus **tunc** vo**le**bat / **A**fri**cam** **to**tam‿ob**ti**ne**re**;
**Tunc** iu**di**ces trans**ma**ri**nos** / **pe**ti**i̯t** ab impera**to**re...

Почетов тщетных кто ищет — / не хочет с Господом править,
Как зачинщик этих бедствий, / которому он союзник,—
Ибо сей Донат замыслил / Африку взять под начало
И судей себе заморских / выпросил у государя...

При Августине же появилось и слово для обозначения этой новой стихотворной формы: старые стихи стали называть «метрическими», новые — «ритмическими». Учебник Мария Викторина (ок. 353 г.; Ав-

густин был с ним знаком) определял: метр — это «наука стихотворства, соблюдающая в стопах известное соотношение слогов и долгот», а ритм — «складное сложение стихов без метрических отношений, а со скандовкой по счету, улавливаемой на слух, как в песнях простонародных сочинителей». У слова «ритм» была путаная судьба. По-гречески оно значило приблизительно то же, что и для нас; применительно к стиху оно означало форму, более расплывчатую и неопределенную, чем правильные метрические стихи, однако все же ощутимую. На латинский язык оно было сперва неумело переведено словом numerus, «счет», и лишь потом усвоено в греческом облике rhythmus. Но к этому времени ассоциации, связанные со значением «счет», так утвердились, что в слове «ритм» тоже стало ощущаться значение «счет» и стихи, основанные на счете слогов, стали естественно называться «ритмическими». В Санкт-Галленском монастыре (совр.Швейцария) в X в. было положено, чтобы младшие ученики монастырской школы по праздникам поздравляли начальство латинской прозой, средние ученики — стихами ритмическими, слагаемыми на слух, а старшие ученики — стихами метрическими, слагаемыми по книжной выучке. Такова была иерархия сложности.

Поэты расставались со старой строгой метрикой не без сожаления и делали все, что можно, чтобы замедлить утрату долгот и краткостей. Здесь была даже предпринята любопытная полумера: так называемая Scheinprosodie, «долготность для глаз». Это означало вот что. Долгими слогами в античной метрике считались, во-первых, все закрытые слоги, а во-вторых, открытые слоги с долгими гласными. Отличить долгий гласный от краткого было уже трудно, но отличить закрытый слог от открытого было легко. Так вот, латинские стихотворцы раннего средневековья попробовали писать стихи по правилам долготной, стопной метрики, но считали долгими только закрытые слоги, а открытые считали произвольными — где нужно, долгими, а где нужно, краткими.

Примером такого «кажущегося» гексаметра может служить начало поэмы Коммодиана «Наставление» (V в н.э.); конечно, перевод расшатанного гексаметра может быть лишь еще более условен, чем перевод настоящего. Акростих (Paenitentibus, «кающимся») и односложная рифма на *-е* (ср. § 28) в переводе не переданы.

— ∪ — — — ∪ / — ∪ — ∪ — — ∪ — — ∪
Paenitens es factus: / noctibus diebusque precare,
— ∪ ∪ — ∪ ∪ / — — — ∪ ∪ ∪ — —
Attamen a matre / noli discedere longe,
— ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — / ∪ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪
Et tibi misericors / poterit Altissimus esse /
— — ∪ — — ∪ — / — — ∪ ∪ — — ∪ — ∪
Non fiet in vacuum / confusio culpae proinde
— ∪ — — ∪ — / — — ∪ ∪ — ∪ — — ∪
In reatu tuo / sorde manifesta deflere.

— — — ∪∪— / — — ∪∪ — ∪∪ — ∪
Tu si vulnus habes / altum, medicumque require,
— ∪∪ — — — / ∪∪ — ∪∪ — ∪ — — ∪
Et tamen in poenis / poteris tua damma lenire...

> Ныне ты кающийся: / молись же денно и нощно,
> Ни на шаг не отступай / от нашей матери Церкви,
> И снизойдет к тебе / милосердьем своим Всевышний.
> Да не будет праздным / признание прегрешений:
> Свидетельствуя о них, / пролей о явленных слезы.
> Если рана глубока, / то нужен тебе врачеватель,
> И в самом наказанье / обретешь ты смягченье несчастью...

В латинской поэзии эта полумера не удержалась, оказалось слишком много произвольных слогов. А в греческой средневековой удержалась: здесь и в открытых слогах можно было на бумаге отчасти отличать долгие от кратких, потому что для *О* долгого и *О* краткого, *Е* долгого и *Е* краткого в греческом алфавите были разные буквы, так что произвольными оставались только *А*, *Ї* и *Y*. Таким образом, в византийском стихосложении между квантитативной «метрикой», стихами для ученых, и силлабической «ритмикой», стихами для неученых, вдвинулась еще «мнимая метрика», Scheinprosodie, стихи для полуученых. Для нас это небезразлично, потому что потом, когда в XVII в. Мелетий Смотрицкий пытался (безуспешно) внедрить квантитативную метрику в славянский стих (§ 48), то он действовал именно так, приписывая славянским буквам, происшедшим из греческих букв, долготу или краткость их греческих образцов (поэтому *И*, «ита», у него была долгая, а *Ї*, «йота»,— краткая).

§ 27. **От квантитативной метрики к силлабике и силлаботонике.** Перестраиваясь из квантитативной метрики в общедоступную силлабику, поэзия должна была выработать новые размеры, от которых требовалась, во-первых, равносложность и, во-вторых, фиксированная концовка стиха. Образцом для этого, понятным образом, служили старые квантитативные размеры: гексаметр, тетраметр, триметр и диметр. Но из-за распущений долгих слогов и стяжений кратких число слогов в строках этих размеров было колеблющееся: нужно было его выровнять. И тут вдруг оказалось, что разные античные размеры поддаются этому в различной степени.

Дактилический гексаметр отказался выравниваться: весь его художественный эффект держался на игре 3-сложных дактилей и 2-сложных спондеев. Конечно, делались попытки упростить гексаметрический ритм и/или передать его не точно-, а приблизительно-равносложным стихом. Так, позднегреческий гексаметр упростился и стал однообразнее раннего: цезура на 3-й стопе сделалась исключительно женской, а стяжения (замены дактиля спондеем) сосредоточились на 2-й и 4-й стопах. Это позволяло воспринимать такой стих как приблизительно-силлабический — из 7-8-сложного и 8-9-сложного полусти-

ший; второе полустишие имело почти постоянное женское окончание (об этом ниже), первое — чаще всего дактилическое:

```
—∪∪    —∪∪    —|∪|∪    —∪∪    —∪∪    —×
—∪∪    —∪∪    —∪|∪     —∪∪    —∪∪    —×
×××    ×(×)´  ∪∪´×     ××(×)  ×××    ´∪
```

Вот пример такого позднего гексаметра (из поэмы Нонна о Дионисе, II, 456—458: описание битвы Зевса с Тифоном):

Cheirí de dinḗenta / lóphon nēsaíon aráxas
Eis enopḗn polýdinos / anēiṓrēto Typhōéus
Kai Diós arrhḗctoio / catēcóntize prosṓpou...

Если прочесть его по долготам, то ритм его будет таков:

Дерзкой отринув дланью / округлый острова берег
И закружив его взмахом, / Тифон воздвигся на приступ
И устремил ту глыбу / в чело властителя Зевса...

Если же прочесть его по естественным ударениям, то ритм таков:

Рукою отринувши / острова мыс округленный,
Тифон воздвигся к приступу, / закружив его кругом
И в непобедимое / устремив чело Зевеса...

В некоторых латинских стихотворениях раннего средневековья силлабическое отвердение гексаметра пошло еще дальше — не (7—8) д + (8—9)ж, как у Нонна, а 6ж + 8ж. Но и в таком виде гексаметру не удалось закрепиться в средневековой силлабике: для квантитативного стиха он звучал слишком бедно, а для силлабического — слишком расплывчато. В средние века гексаметром писали или по-старому, по квантитативной метрике, или совсем не писали.

Это имело для всего новоевропейского стихосложения очень важные последствия. Дело в том, что из четырех ведущих размеров античной поэзии только гексаметр имел в основе трехсложную стопу — дактиль; остальные имели в основе двухсложные стопы, хорей и ямб. Оттого, что дактилический гексаметр не перешел в средневековую поэзию, эта поэзия лишилась стимула к разработке трехсложных стоп — дактиля, амфибрахия, анапеста; а вслед за нею — и новоевропейская поэзия. И действительно, даже сейчас и в русской, и в любой европейской поэзии господствуют двухсложные размеры, ямбы и хореи, а трехсложники занимают скромное место (в русской поэзии конца XIX в.— около 1/4 всех стихов, в западноевропейских и того меньше) и ощущаются как некоторая экзотика со специфической эмоциональной окраской (подробнее об этом — ниже, § 58). Это оттого, что дактилический гексаметр когда-то не сумел перестроиться из квантитативной метрики в силлабику.

Остальные три размера перестроились: здесь сохранялось ощущение, что исходная, образцовая, «высокая» форма трохаического тетраметра и ямбического триметра и диметра — это чистые ямбы и хореи со спондеями, но без трехсложных комедийных распущений; и поэты охотно вернулись к ней. Им даже не приходилось сознательно задумываться над новым силлабическим принципом: они старались о том же, о чем их предшественники, пользовавшиеся квантитативным стихом,— о том, чтобы все строки звучали одинаково долго; а так как теперь все слоги, бывшие долгие и бывшие краткие, звучали одинаково долго, то для равнодлительных строк они стали брать равносчетное число слогов. Трохаический тетраметр с его обычной цезурой стал силлабическим 15-сложником 8 + 7, ямбический триметр — 12-сложником 5 + 7, ямбический диметр — 8-сложником (§ 29—30).

Параллельно выравниванию числа слогов в стихе идет и отвердение концовки. Здесь в латинском и греческом стихах дело обстояло по-разному. Мы видели, что в латинском языке место ударения в слове теснее связано с расположением долгот в его конце. Поэтому, например, в латинском стихе все женские метрические окончания (с долготой на предпоследнем слоге) перешли в столь же единообразные женские тонические окончания (с ударением на том же слоге). С не-женскими метрическими окончаниями, с предпоследним кратким, было труднее: здесь, если последнее слово было 3—4-сложное, в нем получалось дактилическое тоническое окончание (как в диметре: Aeterne rerum conditor...), если же последнее слово было двусложное, в нем получалось женское окончание (как в диметре: Noctem diemque qui regis...) — это создавало неудобную пестроту. Эта пестрота устраняется на пороге раннего средневековья: в латинских стихах IV—VI вв. (ямбических диметрах и триметрах) эти дактилические и женские окончания еще идут вперемешку, а в стихах VI—VII вв. женские окончания сходят на нет и остаются только дактилические. Что касается греческого стиха, то в нем расположение долгот не столь твердо задавало место ударения в словах. Однако, несмотря на это, тенденция к единообразию намечается и здесь: начиная еще с поздней античности во всех основных размерах греческой поэзии (гексаметре, пентаметре, триметре, анакреонтовом стихе) последнее ударение все постояннее приходится на предпоследний слог — стих получает женское тоническое окончание. Какими сложными языковыми опосредованностями порождена эта тенденция — до сих пор удовлетворительно не объяснено.

Это отвердение концовки происходило стихийно, но, происшедши, было осознано: латинские средневековые учебники описывают «ритмические» размеры как «стих в столько-то слогов с таким-то окончанием». При этом женское окончание они называли «спондеическим» (... —x̄), а дактилическое — «ямбическим» (...∪x̄).

Так образовалась на рубеже античности и средневековья византийская и латинская силлабика — результат ресиллабизации античной метрики. А дальше любопытнейшим образом повторяется все то,

что мы видели в самом начале нашего обзора, в истории общеиндоевропейской силлабики. Отвердение концовки (концовки стиха и концовки полустишия) начинает распространяться от концовки влево на весь или почти весь стих, ударения стремятся располагаться через один слог друг от друга, и в итоге как из индоевропейской силлабики выросла античная силлабометрика, так теперь из средневековой силлабики вырастает новоевропейская силлаботоника.

Насколько осознанно происходила эта силлаботонизация средневековых силлабических размеров? О византийском ритмическом стихе сказать что-нибудь вряд ли возможно: никаких теоретических сочинений о нем или практических пособий к его сочинению не сохранилось, византийская ученая публика смотрела на него свысока. О латинском стихе несколько учебных пособий сохранилось, и они показывают, что теория здесь могла подкреплять практику. Учебник Беды (VIII в.), самый авторитетный в средние века, прямо говорит, что ритмы строятся «по подобию» ямбических и хореических метров, и приводит тому примеры. Античная память о том, что стих должен измеряться не слогами, а группами слогов, сохранялась в сознании: еще в IX в. в одном стихотворении говорится: «Написалась эта песня стопами двусложными...» Когда за женскими окончаниями стиха закрепилось условное название «спондеические», а за дактилическими — «ямбические», то короткие 4-сложные стихи, половину которых занимало «спондеическое» окончание (O Maria, / vitae via, / per hoc mare / singulare / lumen, ave, / ceptis fave...), естественно было назвать «диспондеическими», а по аналогии — 6-сложные «триспондеическими» и 8-сложные «квадриспондеическими». Именно так называет их наиболее разработанный учебник («Новая поэтика» Иоанна Гарландского, XIII в.) и даже добавляет: «[квадри] спондеический стих содержит четыре ударения, приходящиеся на четыре слова или части слов» — т. е. речь идет явно не о языковых ударениях, а о сильных позициях силлабо-тонического стиха, на которых ударение может стоять (как «на слове») или не стоять (как «на части слова»). Характерно, однако, что (1) называть получающиеся стопы не «спондеями», а «хореями» автор не решается, хорей для него — только квантитативная стопа (— ∪), и что (2) для стихов с женскими окончаниями он не предлагает терминов «диямбический», «триямбический» и т. д.— отчасти по той же причине, отчасти, вероятно, потому, что здесь чаще приходилось сталкиваться со сдвигами ударения. «Спондей» для него самый удобный термин, потому что он подчеркивает квантитативное равноправие слогов в стопе (×× как — —), а стиховое «ударение», отмечающее тоническое неравноправие слогов в стопе (×́× как — ∪, а ××́ как ∪ —), — для него термин новый и требующий осторожности. Следующий учебник (Николая Тибинского, XIV в.) пытается пойти дальше («Ритм есть созвучие слов, расположенных с должной мерой, расчленением и ударением», «под ударением имеется в виду не что иное, как удлиннение и сокращение слогов: ударное

и краткое их произношение».) Но уже приближалось Возрождение, неся с собой культ античной метрики и презрение к «варварской» ритмике, определения Иоанна и Николая были забыты, первое становление силлаботоники в европейском стихе осталось незавершенным, а когда наступило второе — уже не в латинском, а в германских языках, то оно, как мы увидим, ничем не воспользовалось из этого средневекового наследия и вынуждено было начинать заново (гл. VIII).

§ 28. **Появление рифмы.** Переход от античной стопной метрики к менее упорядоченной средневековой силлабической ритмике требовал какой-то дополнительной компенсации для укрепления единства стиха. Такой компенсацией стала рифма. Античный стих обходился без рифмы, без аллитераций и тому подобных звуковых скреплений; теперь, в средние века, латинский стих (а за ним в меньшей степени и греческий) становится рифмованным. И, как мы уже видели на примере славянского говорного стиха (§ 8), рифма приходит в стих из прозы.

Читателю, воспитанному на классической русской и европейской литературе нового времени, обычно кажется, что проза отличается от стиха именно отсутствием ритма и рифмы. Это не так. Главное отличие, как мы уже видели (§ 1), в ином: в том, что стих членится на сопоставимые и соизмеримые отрезки независимо от синтаксиса, а проза — только в соответствии с синтаксисом. Но это не мешает прозе, притязающей на выразительность и запоминаемость, подчеркивать свое членение теми же средствами: ритмом и рифмой. Это начинается уже в народном творчестве (§ 8); тем более это становится возможным в литературной художественной прозе — риторической. Так как четкость прозаической речи может опираться только на синтаксис, то синтаксис ее предпочитает самые четкие конструкции — параллелизмы; а в параллелизме слова часто оканчиваются одинаковыми флексиями, и эти флексии образуют рифму. Сперва такие рифмы возникают сами собой, а затем начинают разрабатываться сознательно. Античная риторика уже при самом своем возникновении (софист Горгий, V в. до н. э. ) выделила как основное стилистическое «украшение» параллелизм (исоколон), со смысловой стороны подчеркнутый противопоставлением (антитезой), а со звуковой — подобием окончаний (гомеотелевтон); и риторы эпохи империи охотно щеголяли такими приемами. Пример — описание театра у Апулея («Флориды», 18):

Praeterea in auditorio hoc genus spectari debet, / non pavimenti marmor**atio**, nec proscenii contabul**atio**, nec scaenae column**atio**; / sed nec culminum emin**entia**, nec lacunarium refulg**entia**, nec sedilium circumfer**entia**; / nec quod hic alias mimus hallucin**atur**, comoedus sermocin**atuir**, tragoedus vocifer**atur**, funerepus periclit**atur**, praestigiator fur**atur**, histrio gesticul**atur**...

Здесь посмотрения достоин не пол многоузорный, не помост многоступенный, не сцена многоколонная; не кровли вознесенность, не потолка распестренность, не сидений рядоокруженность; не то, как в иные дни здесь мим дурака валя-

ет, комик болтает, трагик завывает, канатобежец взбегает и сбегает, фокусник пыль в глаза пускает... и все прочие лицедеи показывают себя кто как умеет,— нет, внимания здесь достойны более всего слушателей ум и речи оратора сладостный шум...

Вот этот опыт созвучий и был теперь перенесен из прозы в поэзию.

Само слово «рифма» как в русском, так и в других европейских языках родственно слову «ритм» (rhyme, rime, Reim, rym): это как раз потому, что в латинском средневековье приметами стихов нового типа были и счет слогов, и концевое созвучие, поэтому название счета слогов, «ритм», легко перенеслось и на концевое созвучие, «рифму». Характер этого концевого созвучия был не совсем такой, к какому мы привыкли. В силлаботонической и тонической системе различаются рифмы мужские («идет — бредет»), женские («ходит — бродит»), дактилические («хождение — брожение»): созвучен ударный слог и те 0, 1 или 2 слога, которые за ним. А в силлабической системе рифмы различаются 1-сложные, 2-сложные и 3-сложные, без всякого внимания к ударению: 1-сложными рифмами будут «многоузорный — многоступенный», «взбегает — умеет»; 2-сложными «вознесенность — распестренность», «взбегает — завывает». Это важно не только для западноевропейского стиха, но и для русского: Симеон Полоцкий рифмовал «тебе — на небе», «кому — иному», и исследователи спорили, с каким ударением произносились эти рифмы; а Симеону было неважно их ударение и важно только совпадение последних двух слогов: так он мог рифмовать, а, например, «ходит — бродят» не мог, потому что здесь совпадение было неточное.

Массовая мода на рифму начинается в латинской средневековой словесности с IX в. (может быть, под влиянием ирландских латинистов, которые переносили в латынь свои кельтские рифменные привычки и которые как раз в это время во множестве эмигрировали из Ирландии от норманнов на континент). Новые силлабические размеры были почти сплошь рифмованными. Более того, рифма не ограничивалась силлабической «ритмической» поэзией, а захлестывала и традиционный «метрический» стих, и даже прозу.

Рифмованной прозой писались и жития, и письма, притязавшие на изящество, ею написана такая любопытная вещь, как латинские драмы Хротсвиты (X в.). Этой монахине-писательнице очень нравились комедии Теренция, и она захотела переложить в такую же диалогическую форму несколько житий святых; но, читая Теренция, который писал расшатанным неравносложным комедийным триметром, она не угадывала в этой разносложности стиха и думала, что читает прозу; и свои драмы она написала прозой, только украсив ее по моде времени рифмами, обычно параллелистичными, то 1-сложными, то 2-сложными. Вот пространное заглавие одной из ее драм: Lapsus et conversio Mariae, neptis Abrahae heremicolae, quae ubi XX annos solitariam vitam egit, corrupta virginitate saeculum repetiit et contubernio meretricum admisceri non metuit... («Падение и обращение Марии де-

**вицы**, Авраама отшельника племян**ницы**, которая двадцать лет в пустыне спас**алась**, но утративши девство, вновь в суету мирскую вме**шалась** и даже блудной жизни не убо**ялась**; но по миновении двух лет, вняв увещаниям Авраама отшель**ника**, явившегося к ней под обличием любов**ника**, к прежней жизни вороти**лась** и многими слез**ами**, долгими по**стами**, двадцатью год**ами** молений и **бдений** смыла с души своей пятно прегре**шений**»).

Что же касается метрического стиха, то здесь излюбленными местами рифм стали цезура и конец стиха в гексаметре и пентаметре; такой стих получил название «леонинского» («Леонова», «львиного» — смысл названия неясен). Строки такого рода многочисленны уже у классических латинских поэтов, где они (особенно в пентаметрах) получались сами собой; но только средневековье стало писать так целые поэмы. Пример ранней, односложной рифмы (поэма «Руодлиб», ок. 1050):

Quidam prosapi**a** / vir progenitus generos**a**
Motibus ingenit**am** / decorabat nobilitat**em**,
Qui dominos plu**res** / habuisse datur locuplet**es**...

Жил-был некогда вст**арь** / именитый доблестный рыц**арь**,
Знатность своих от**цов** / умноживший честностью нра**вов**,
Между сеньоров св**оих** / он числил больших и богат**ых**...

Пример зрелой, двусложной рифмы (Марбод Реннский, ок. 1080, пер. Ф. Петровского):

Moribus esse f**eris** / prohibet me gratia v**eris**,
Et formam m**entis** / mihi mutuor ex elem**entis**,
Ipse nat**urae** / congratulor, ut pote, **iure**...

Нрав мой смягчает **весна:** / она мне мила и чуд**есна**.
Не позволяя **уму** / погружаться во мрачную д**уму**.
Я за природой **иду** / и рад ее светлому в**иду**...

Но были и другие расположения рифм: «хвостатые», концевые, как у нас (пример — Петр Пиктор, ок. 1130, поэма о Понтии Пилате, пер. М. Е. Грабарь-Пассек):

Вестник спросил короля, как назвать он младенца жел**ает**.
«Имя,— сказал он,— я дам, какое ему подоб**ает**:
Мать его Пилой зовут, наречен я именем **Ата,—**
Пусть же рожденный наш сын получит прозванье Пил**ата**...»;

«трехчленные» (молитва Богоматери из учебника поэтики XIII в.):

Дева благ**ая**, владычица р**ая**, с небесного трона
Слух преклон**яя**, моленьям вним**ая**, о, будь благосклонна!
Сумраки **черные,** ужасы ск**орбные** ты отрицаешь,
Нерукотв**орную**, всеблаготв**орную** сень отверзаешь...;

«цепные» (оттуда же):

О, миров госпожа, дрожа пред волею девы,
Гневы смертных царей скорей бушевать перестанут,
Станут меньше страшны войны разверстые гробы,
Злобы ее торжество,— оттого, что ответ угрозы
Розы нетленнейший цвет, всех бед избавленье для бедных.

Такими звучными рифмовками метрических стихов средневековье увлекалось (не всегда, но часто) до тех пор, пока не приблизилось Возрождение и не вернулось к более строгому подражанию античным образцам; цениться стал лишь классический чистый гекзаметр, а рифмы в нем вызывали у гуманистов лишь насмешки.

Таковы бесспорные факты появления рифмы и распространения ее в латинском средневековом стихе. Но за ними лежит много гораздо более спорных проблем. Было бы неудивительно, если бы такая рифма утверждалась в раннесредневековом стихе постепенно, от редкого появления к частому, от односложных созвучий к двусложным и т. д. Начиная с VIII—IX вв. так оно и происходит. Но за 400 лет до этого, на исходе IV в., в том самом силлабическом псалме Августина против донатистов, о котором уже говорилось (§ 26), мы вдруг сразу находим строжайше выдержанную односложную рифму: все 282 строки гимна кончаются на *Е*. Случайно это получиться не могло; напрашивается предположение, что, кроме опыта прозаических гомеотелевтонов, здесь был и какой-то толчок извне, какой-то образец для подражания. Но какой? Были выдвинуты две гипотезы, одна другой фантастичнее: «восточная» и «западная».

Первая гипотеза говорила: образец был сирийский, Августин направлял свою песню против песен донатистов, а донатисты держали связь с сирийскими еретиками и могли перенять их стиховые формы. Однако оказалось, что у сирийцев в это время рифмы в стихах еще не было, а были в лучшем случае такие же параллелизмы, как и у самих латинян. Тогда стали предполагать источник в североарабской христианской поэзии; действительно, классическую арабскую поэзию мы застаем во всеоружии рифмы (которую она, по-видимому, тоже переняла из прозы — рифмованной риторической прозы, которая поарабски называется «садж»), — но застаем лишь двести лет спустя, в VI в.; более раннее ее существование лишь предположительно, а ее влияние на латинскую поэзию (минуя греческую!) — сомнительно. Последний, наиболее правдоподобный вариант «восточной гипотезы» возводит рифму к малоизвестному лидийскому стихосложению (в Малой Азии): действительно, от IV в. до н. э. сохранилось довольно длинное стихотворение, прорифмованное, как у Августина, от начала до конца. Но лидийский язык вымер к началу нашей эры, и какими путями его поэтические приемы дошли до Августина, непонятно.

Вторая, «западная» гипотеза говорила: образец был кельтский, знакомая нам рифма ирландских кельтов VI в. (появляющаяся одновременно в их стихах и на латинском и на родном языке) должна была бытовать еще у галльских кельтов начала нашей эры, а от них этот

прием мог передаться и к Августину в северную Африку; какими путями — об этом предпочитают даже не гадать, настолько это малоубедительно. (Заметим, что есть и противоположное мнение, что и у самих-то ирландцев рифма появилась только в IV в. под влиянием христианизации и завозных латинских гимнов: как видим, одна гипотеза стоит другой.) Вопрос остается открытым: несомненно, что источником рифмы в стихах была риторическая рифма в прозе, несомненно, что толчков к ее становлению было два, второй (в VIII—IX в.) дали ирландские эмигранты, а первый (в IV в.) дал неизвестно кто.

§ 29. **Судьба диметра и триметра.** Античный ямбический диметр при переходе в средневековую латинскую силлабику дал 8-сложный стих. Предпоследний слог ямба был краток, поэтому в получившемся 8-сложнике окончание отвердело дактилическое. В предшествующей части строки ударения, стремясь располагаться через слог друг от друга, сложились в ритм, похожий на силлабо-тонический 3-ст. ямб: на 1-й стопе с очень частыми перебоями, на 2-й с более редкими, на 3-й почти без перебоев — по общему правилу: чем ближе к концовке, тем тверже. В немногочисленных русских переводах эти перебои ямбического ритма обычно сглаживаются.

×—∪— ×—∪×
×××× ∪́∪∪
×××́×́ ∪́∪∪

Пример — из гимна Амвросия на пение петуха (ранний, еще с перебоем дактилического окончания женским во 2-й строке подлинника):

Ae**ter**ne **re**rum **con**ditor,
**No**ctem di**em**que qui **re**gis
Et **tem**porum **das** **tem**pora,
Ut **al**leves fas**ti**dium...

Создатель мироздания,
Над днем и ночью правящий,
Время сменяя временем
Для облегченья нашего,

Вот вестник утра песнь пропел,
Ночи глубокой бодрственник,
Светоч ночному путнику,
Ночь с ночью разделяющий...

В греческой поэзии ямбический диметр не был употребителен и в византийскую поэзию не перешел. Вместо него роль короткого стиха здесь отчасти играл анакреонтов стих, превратившийся в 8-сложник с общевизантийским женским окончанием и соответственно с хореическим ритмом:

∪ ∪ —× ×∪ —×
× × × × × ∪ ′ ∪
×́ ××́ × ×́ ∪ ′ ∪

Теперь он употреблялся не только для застольных и любовных, но и для самых возвышенных тем. Иоанн Дамаскин написал анакреонтическим стихом огромную молитву; вот ее начало:

> Apo rhypa**rōn** chei**le**ōn,
> Apo bdely**ras** car**dias**,
> Apo aca**thar**tou glōttēs...
> **De**xai **de**ēsin, Christe̱, mou.
>
> Ради уст моих нечистых,
> Ради мерзостного сердца,
> Языка, в котором скверна,
> И души, в грехе погрязшей,
> Возносимую молитву
> Не отвергни, Иисусе...

Античный ямбический триметр дал в силлабике 12-сложный стих. В античном триметре, как мы помним, была цезура, разрезавшая 3-ю или 4-ю стопу, т. е. после 5-го или 7-го слога. В латинском стихе при переходе в силлабику цезура унифицировалась — стала стоять только после 5-го слога; в окончании строки предпоследний слог был краток, поэтому окончание отвердело дактилическое; в предцезурном полустишии наоборот, предпоследний слог был долог, поэтому предцезурное окончание отвердело женское. Ритмизация предконцовочных частей шла уже знакомым нам образом: ударения стремились располагаться через один слог, от этого получался ритм, похожий на силлабо-тонический 5-ст. ямб с дактилическим окончанием. Перебои этого ритма (сдвиги ударений) приходились преимущественно на начальные слоги обоих полустиший; в немногочисленных русских переводах они обычно сглаживаются.

×—∪— ×|—∪— ×—∪×
× × ∪ ´ ∪|× × × ∪´∪ ∪
× ×́ ∪ ´ ∪|×́ × ×́ ∪´∪ ∪

Пример этого латинского 12-сложника 5ж + 7д — анонимное стихотворение IX в. из итальянской Модены, обращение к сторожу на стене, чтобы он хорошо сторожил; в тексте выдержана сквозная односложная рифма на -а (пер. Б. Ярхо *):

> O **tu,** qui **ser**vas / **ar**mis ista **moe**nia,
> **No**li dor**mi**re, / **mo**neo, sed **vi**gila.
> Dum **Hec**tor **vi**gil / **ex**titit in **Tro**ia,
> Non **eam ce**pit / fraudu**len**ta **Grae**cia...
>
> О ты, хранящий / эти укрепления,
> Бодрствуй с оружьем / и не спи, молю тебя!
> Покуда Гектор / Троей правил, бодрствуя,
> Ее обманом / не рушила Греция.

Чуть задремала / ночью Троя сонная,
Лживым Синоном / вскрыта дверь обманная:
Вниз но канату / дружина сокрытая
Стремится в город, / стогны жжет пергамския...

В византийском 12-сложнике при переходе в силлабику ритм установился более расплывчатый. Во-первых, в нем наряду с цезурой после 5-го слога сохранилась и цезура после 7-го слога; во-вторых, окончания стиха по большей части были женские, но допускались и дактилические; в-третьих, тенденция к уподоблению окончаний полустишия и стиха боролась с тенденцией к их расподоблению, и в результате этого предцезурные окончания часто обнаруживали почти естественную языковую пестроту. В стихах с переменной цезурой преобладала тенденция к расподоблению: в них свободно сочетались варианты 5м + 7ж, 7д + 5ж, 5ж + 7д, 7ж + 5д. В стихах с постоянной цезурой преобладала тенденция к уподоблению: господствовал тип 5ж + 7ж, но в первом полустишии встречались и 5м, и 5д. Вот пример таких стихов — переложение басен Эзопа; ритмическая аморфность здесь ощутима гораздо сильнее, чем в латинском 12-сложнике.

**O**nos **de** pote / ema**car**izen **hipp**on
Dia tēn trop**hēn** / **autou** cai the**ra**peian,
Hau**tou** de **ty**chēn / **on**os catemyc**tēr**ei,
Hōs achtho**phor**ou / cai pol**la** copi**ōn**tos,
Oude **a**chyron / lam**ba**nontos eis **co**ron...

Позавидовал / осел лошади быстрой,
Что кормят ее / и холят и лелеют,
И горько проклял / жалкую свою долю,
Что, вечно трудясь / и томясь под поклажей,
И мякиной-то / не наестся он вволю...

Русских переводов этого размера не существует.

§ 30. **Судьба тетраметра.** Античный трохаический тетраметр при переходе в средневековую силлабику дал 15-сложный стих 8 + 7. Ритмический облик его в латинском и греческом языках оказался очень различен. Предпоследний слог стиха был краток, а предпоследний слог предцезурного полустишия — долог; поэтому в латинском стихе окончание стиха отвердело в дактилическое, а окончание предцезурного полустишия — в женское. Затем ударения, стремясь располагаться от концовок влево через один слог, образовали хореический ритм: 15-сложник 8ж + 7д стал напоминать звучанием 7-ст. хорей с цезурой после 4-й стопы:

— ∪ — ×    — ∪ — × | — ∪ — ×    — ∪ ×
× × × ×    × ∪ ´∪ | × × × ∪    ´∪ ∪
×́ × ×́ ×    ×́ ∪ ´∪ | × ´× ×́ ∪    ´∪ ∪

В греческом стихе, наоборот, в конце строки утвердилось общевизантийское женское окончание, а в конце предцезурного полустишия, по контрасту,— не-женское, мужское или дактилическое. Затем ударения, стремясь располагаться от этих концовок влево через один слог, образовали ямбический ритм: 15-сложник $8^{м}_{д}$ + 7ж стал напоминать звучанием 6-ст. ямб с дактилическим наращением в цезуре и произвольным ударением на втором слоге этого наращения:

— ∪ — ×   — ∪ — × | — ∪ — ×   — ∪ ×
× × × ×   × × ∪ × | × × × ×   ∪ ́ ∪
× × ́ × × ́   × × ́ ∪ × ́ | × × ́ × × ́   ∪ ́ ∪

Вот пример византийского 15-сложника $8^{м}_{д}$+7ж с ямбическим ритмом — из народной поэмы о Дигенисе Акрите (ок. XI в., древнейшая рукопись — XIV в.):

**E**iche gar ho ne**ō**teros / **eu**noston hēlician,
Comen xan**thēn,** ep**i**sgouron, / om**mat**ia meg**a**la,
**Pr**o̱sōpon **a**spron, rodin**on**, / cat**a**mauron ophr**y**din,
Cai **stē**thos **hosper crys**tallon, / orgy̯**ian eich**e to **pla**tos...
**Tou**ton **horōn ēga̱**lleto / ho **patēr autou lian**...

В полном цвету был юноша, / в лучшем расцвете силы,
Русые кудри волнами, / широко смотрят очи,
Розовый цвет в его лице, / черного цвета брови,
Грудь шириной была в сажень, / кристаллов горных тверже.
Видя его таким, отец / веселился душою
И с превеликой радостью, / оборотившись к сыну,
Молвил ему, что тяжек зной, / что наступает полдень,
Что даже звери в этот час / хоронятся в болотах...

Этот размер получил в Византии название «политический стих» (т. е. «гражданский», «общедоступный»). Войдя в широкое употребление около 1000 г., он стал массовым размером популярной поэзии, им написаны и дигенисовский эпос, и византийские рыцарские романы, а потом он остался основным размером новогреческих народных песен («Победу клефты празднуют, пируют капитаны...»). Рифм в раннем политическом стихе не было, в позднем (с XIII—XIV в.) они появляются, видимо, под западным влиянием. В русских переводах политический стих обычно передается ровным ямбом, ритмические перебои сглаживаются.

Вот пример латинского 15-сложника 8ж + 7д с хореическим ритмом — гимн Венанция Фортуната (конец VI в.), ранний, еще без рифм:

**Pan**ge, **lin**gua, glori**o**si / **proe**lium cert**a**minis
Et **su**per **cru**cis tro**pae**o / **dic** tri**um**phum **no**bilem,
**Qua**liter Re**dem**ptor **or**bis / immo**la**tus vicerit...

Утверди, язык, боренье / подвига преславного
И креста, победы знака, / торжество великое:
Как закланный Искупитель / достиг одоления...

Стих Фортуната — правильный метрический септенарий, но ударения в нем гораздо более упорядочены, чем в античных образцах: перебои в начале полустиший встречаются часто, в середине редко, в конце никогда. Ритм «**Pan**ge, **lin**gua, glori**o**si» преобладает, «**Qua**liter Re**demp**tor **or**bis» встречается, «Et **su**per **cru**cis tro**pae**o» очень редок. Довольно рано в 8-сложном полустишии начинает развиваться дополнительная цезура, 4ж + 4ж, и в таком виде стих звучит еще хореичнее.

Два полустишия этого размера легко начинали ощущаться как отдельные самостоятельные стихи, обрастать рифмами и употребляться самостоятельно или вступать в иные сочетания. Так, удвоение 8-сложия давало очень популярную строфу 8ж + 8ж + 7д; пример — знаменитый гимн Якопоне да Тоди, XIII в. (с двусложными рифмами dolorosa — lacrimosa, filius — gladius), пер. С. Аверинцева:

Stabat Mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa
    Dum pendebat filius,
Cuius animam gementem,
Contristantem et dolentem
    Pertransivit gladius...

Матерь Скорбная стояла
У креста и воздыхала,
    Видя предреченное,
И в груди ее облилось
Кровью сердце и стеснилось,
    Злым мечом пронзенное...

Так, сплошными 8-сложниками написан другой знаменитый гимн XIII в., Фомы Челанского (цезура 4 + 4, двусложные рифмы, трехстишия):

    Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla,
Teste David et Sibylla.
    Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!..

    День Господней гневной силы
Выжжет все, что есть, что было:
Рек Давид, рекла Сивилла.
    О, какою дрогнет дрожью
Мир, почуяв близость Божью,
Что рассудит правду с ложью!...

Для нас это важно, потому что в стихосложение романских и славянских языков этот размер будет чаще переходить не целиком, а полустишиями, не 15-сложником, а 8(7)-сложником.

Если в этом 15-сложном размере 8ж + 7д каждое полустишие укоротить на один слог, то получится 13-сложный размер 7д + 6ж, тоже хореический и тоже из двух полустиший. Прямого прообраза в античной метрике он не имел и возник, по-видимому, даже не из усечения 15-сложника, а совсем иначе: при строфах гимнов часто пелись прозаические рефрены, один из самых простых и частых был «Miserere, Domine, miserere, Christe», «Господи помилуй, Исусе помилуй». Он сам собой случайно звучал хореическим ритмом 7 + 6, на эту мелодию стали сочинять новые слова уже как стихи и т. д.; а сходство с 15-сложником было при этом сильным облегчением. До XII в. этот размер еще довольно редок, но в XII в. за него берутся поэты-ваганты, и у них он становится одним из самых популярных — преимущественно в 4-стишиях со сквозной рифмовкой («вагантская строфа»). Пример — из «Исповеди» Архипииты, XII в., самое знаменитое из вагантских 4-стиший (пер. О. Румера *):

**Meum** est pro**po**situm / in **taber**na **mo**ri,
Ut **sit vi**num **pro**ximum / mo**rien**tis **o**ri;
**Tunc** can**ta**bunt **lae**tius / ange**lo**rum **cho**ri;
**Sit De**us pro**pi**tius / **huic** pota**to**ri:

Умереть в застолице / я хотел бы лежа,
Быть к вину поблизости / мне всего дороже,
Чтобы пелось ангелам / веселее тоже:
«Над усопшим пьяницей / смилостивись, Боже!»

Иногда ваганты доходили до такого щегольства, что совмещали в одной строфе стихи двух систем стихосложения, новую силлабику и старую квантитативную метрику: три строки писались вагантским 13-сложником, а четвертая пририфмовывалась гексаметром, причем гексаметр этот извлекался из какого-нибудь классика, у которого он, разумеется, ни на какую рифму рассчитан не был. Такие стихи назывались «стихи с цитатами», versus cum auctoritate. Пример — из Вальтера Шатильонского, XII в. («Стихи о небрежении наукой»):

Missus sum in vineam / circa horam nonam,
suam quisque nititur / vendere personam;
ergo quia cursitant / omnes ad coronam, —
semper ego auditor tantum, numquamque reponam?

Поздним я работником вышел на работу;
Вижу, в винограднике батраки без счету
Суетятся, бегают до седьмого поту —
Что ж, ужель мне молчать, пока разглагольствует кто-то?

*(Ювенал, I, 1)*

...Да, порой стихи мои выглядят убого,
Да, порой изящного не хватает слога,—
Пусть лишь будут внятными! — не судите строго:
Ежели много пройти не могу — пройду хоть немного!

*(Гораций, «Послания», I, 1, 32)*

Таковы были основные размеры средневековой латинской и греческой «ритмической» поэзии — силлабики, постепенно переходящей в силлаботонику. Были и другие, более редкие, происходящие от античных лирических размеров, но на них здесь останавливаться нет возможности.

§ 31. **Греческая антифонная силлабика.** Но, кроме метрического стихосложения, квантитативного, и ритмического стихосложения, изосиллабического, в средние века возник еще и третий тип стихосложения, называвшийся в Германии «секвенция», а во Франции (как это ни странно) — «проза». Это было тоже силлабическое стихосложение, но не изосиллабическое, не равносложное, как в рассмотренных выше 8-, 12-, 15- и 13-сложнике. Здесь текст был строфический, а строфы состояли из силлабических строчек разной длины, но в одной и той же последовательности — скажем, 8, 9, 9, 11, 13, 7 и опять 8, 9, 9, 11, 13, 7 слогов. При этом в аналогичных строчках каждой строфы ударения и словоразделы стремились располагаться сходным образом. Это напоминало античные хорические строфы и антистрофы (§ 17), только не на квантитативной, а на силлабической (с элементами силлаботонизма) основе. Уследить за этой сложной последовательностью, как и в античности, помогал напев: изосиллабическая силлабика была стихом как речитативным, так и песенным, строфическая силлабика — только песенным. Она получила разработку в церковной, литургической лирике, и этому были свои историко-культурные причины.

Мы прослеживали историю европейских стихотворных размеров и видели: их исток, общеиндоевропейский стих, был, по-видимому, стихом силлабическим, соизмеримость строк определялась числом слогов. Но рядом, параллельно с этим индоевропейским стихосложением, развивались стихосложения соседней языковой группы, семитской, и здесь их исток, общесемитический стих, был, по-видимому, наоборот, стихом тоническим, соизмеримость строк определялась в нем счетом слов. Конечно, в разных семитских языках эволюция стихосложения расходилась в очень разные стороны: в сирийском, например, к IV в. н. э. утвердилась силлабика, а в арабском к VI в.— квантитативная метрика, «аруд», не менее сложная и тонкая, чем античная. Но древнейший известный нам семитский стих, аккадский — чисто-тонический: 2 полустишия по 2 слова (как в древнегерманском), без аллитераций, но с очень подчеркнутым параллелизмом, образным и синтаксическим. Пример из «Хождения Иштар в преисподнюю» (пер. И. М. Дьяконова):

Amaḫḫaṣ dalta / sikkura ašabbir
Amaḫḫaṣ sippa-ma / ušabalkat dalāti
Ušellā mītūti / ikkalu balṭūti
Eli balṭūti / ima'adu mītūti...

Ударю я в дверь, / засов разломаю,
Ударю в косяк, / повышибу створки,
Подниму я мертвых, / живых съедят,
Больше живых / умножатся мертвые.

Аккадский стих, конечно, к истории европейского стиха прямого отношения не имел; но очень сходно был построен и стих древнееврейский, которым написаны стихотворные части Библии, а это уже было гораздо ближе христианской Европе. Пример — из книги Иова, 14, 18—22 (пер. С. Аверинцева):

wᵊʼūlām har-nōp̱ēl yibbōl
    wᵊṣūr yeʻtaq mimmᵊqōmō
ᵃḇānīm šᵊāḥᵃqū mayim
    tišṭōp̱-sᵊp̱īḥēhā ʻᵃp̱ar-ʼāreṣ
        wᵊṯiqwaṯ ʼᵉnōš heʼᵉḇaḏtā
tiṯqᵊp̱ēhū lāneṣaḥ wayyahᵃlōḵ
    mᵊšanneh p̱ānāw wattᵊšallᵊḥehū

Но рушится, изничтожается гора,
    и скала сходит с места своего;
Камни подтачивает ток струи,
    землю смывает разлив воды,—
    так надежду человека ничтожишь Ты!
Теснишь его до конца, и он уйдет;
    исказишь его лик и отошлешь прочь.
В чести ль его дети, не знает он;
    обижают ли их, не приметит он;
Лишь о себе тело его болит
    и о себе плачет его душа!

Библия была переведена на греческий и латинский языки с большим старанием; о стихотворной форме переводчики, разумеется, и не думали и переводили все как прозу, но параллелизм в благоговейно-дословном переводе сохранялся, а с ним и некоторая уравновешенность и ритмичность. В этом прозаическом виде части библейского текста включались в христианские богослужения и пелись: пение прозы — вещь вполне возможная и довольно обычная. Преимущественно это были псалмы, но не только: в греческую литургию входили 9 лирических текстов из разных книг Библии, начиная с песни на переход Чермного моря (Исх. 15), их совокупность называлась «канон». По образцу этих библейских песнопений стали сочиняться и новые. В этом сочинительстве сменилось три периода: эпоха тропарей (IV—V вв.), кондакиев (VI— VII вв.) и канонов (VIII—IX вв).

Тропарь (по-гречески «оборотец») был произведением малой формы: он представлял собой прозу, положенную на пение, но без

всяких ритмических повторов: для них не было простора. Такая проза, в которую напев вносил общеобязательное членение на отрезки-строки, и только, становилась от этого тем, что сейчас мы называем «свободным стихом» (ср. § 69). Пример — один из известнейших тропарей (не позже IV в.):

Phōs hilaron hagias doxēs,
athanatou patros ouraniou,
hagiou, macaros,
Iēsou Christe,
elthontes epi tēn hēliou dysin,
idontes phōs hesperinon,
hymnoumen Patera, hyion
Cai agion pneuma theon...

Свете радостный святой славы,
сын несмертного небесного родителя,
святого, блаженного,
Иисусе Христе,—
мы, пришедши на запад солнца
и узревши вечерний свет,
воспеваем Отца и Сына
и Святого Духа яко Господа:
достоин ты во все сроки
воспеваться голосами умиленными,
Сыне Божий, податель жизни,
и за то весь мир тебя величает.

Но такая свободная форма со следами семитской тоники была непривычна греческому уху; и вот эта тоника начинает силлабически упорядочиваться, приводиться к симметрии. В результате является новая форма — кондакий (этимология сомнительна): длинное строфическое песнопение, строфы которого («икосы», буквально «здания») состоят из строк разной силлабической длины, но в одном и том же порядке; так как все строфы исполняются на один напев, то является тенденция во всех аналогичных строках аналогично располагать и ударения и словоразделы; рифмы не обязательны, но в силу параллелизма часто возникают сами собой. Все строфы кончаются рефреном; строфам предшествует короткий зачин (кукулий, «наголовник») на самостоятельный мотив. Кондакии переживают недолгий, но бурный расцвет в VI—VII вв., в творчестве Романа Сладкопевца и его подражателей. В богослужении им отводились особые места между песнями канона; по их образцу сочинялись строфические «стихиры», певшиеся в определенных промежутках между стихами псалмов. Особенную популярность получили величальные кондакии, называвшиеся «акафисты» («неседален», песнь для пения стоя): здесь в каждой строфе первая часть имеет произвольное содержание, а вторая — фиксированное: хайретизм, «радование», ряд возгласов «радуйся» с перифрастическим именованием при каждом. В позднейшем словоупотреблении, когда жанр большого кондакия вышел из моды, значение этого

слова переосмыслилось: акафист стал восприниматься как состоящий из зачина-кукулия и затем чередования более коротких строф-«кондакиев», заканчивающихся возгласами «аллилуйя», и более длинных строф-«икосов», заканчивающихся вереницей 12 «радований»-хайретизмов. Вот как выглядел такой икос в первом и самом знаменитом акафисте VII в., «Взбранной воеводе победительная» (пер. С. Аверинцева):

Ангел достославный, с небес нисшедший,
Молвит Богородице «Радуйся»,
Созерцая Господа воплощение, гласом своим бесплотным
Возопиял и возглаголал и провещал в изумлении:
Радуйся, чрез тебя радость сияет.
Радуйся, чрез тебя горесть истает,
Радуйся, Адамова горя утешение,
Радуйся, Евина плача прекращение,
Радуйся, высота неизъяснимая человеческим умам,
Радуйся, глубина неисследимая и ангельским очам...

и т. д., со строгими параллелизмами в каждой паре строк и с финальным рефреном «Радуйся, невеста неневестная»; и эта последовательность стихов повторяется в следующих икосах слог в слог и ударение в ударение.

К концу VII в. большие кондакии выходят из употребления; новые песнопения уже не вставляются между девятью песнями канона, а примыкают к самим этим песням: начальная строфа, подхватывающая заключение канонической песни, называется «ирмос», «связка», а затем следуют еще несколько строф на напев ирмоса, все с той же строгостью воспроизводящих его слоговую и акцентную структуру. Расцвет такого развитого канона — VIII—IX вв. Вот пример этой византийской антифонной силлабики — начало «Великого канона», Андрея Критского (начало VIII в.): в качестве ирмоса здесь взят прозаический текст из Библии (Исх. 15, 2). По этому же образцу — только более пространными и сложными — следует представлять и строфы больших кондакиев предыдущей эпохи.

«Boē**thos** cai scepas**tēs**
e**gene**to moi
eis sōtē**rian**.
**Hou**tos mou Theos,
cai do**xa**sō **auton;**
The**os** tou pat**ros** mou,
cai hyp**sō**sō **auton:**
en**do**xōs **gar dedo**xastai».

Pothen **ar**xomai thrē**nein**,
tas tou ath**li**ou
mou **bi**ou **pra**xeis?
**Poi**an apar**chēn**
epi**thē**sō, Chris**te**,
tēi **nyn** thrēnōi**di**āi?
All'hōs **eu**splanchnos moi **dos**
paraptō**ma**tōn **a**phesin...

«Господь крепость моя
и слава моя,
Он был мне спасение,
Он Бог мой,

Каким словом начать
стенанье мое
о жизни плачевнейшей?
Откуда

| | |
|---|---|
| и прославлю его, | поведу я зачин, |
| Бог отца моего, | Иисусе, скорбям? |
| и превознесу его, | Дай же по всемилости |
| ибо славен он во славе своей», | отпущение проступкам моим... |

Такова была техника песенной строфической силлабики, развившаяся в Византии из тонического свободного стиха псалмов и других лирических частей Библии. Отсюда, из Византии, она распространилась в двух направлениях: на славянский север и на латинский запад. О церковнославянских имитациях византийской антифонной силлабики речь будет дальше (§ 53); мы увидим, как там они быстро переродились обратно в аморфный свободный стих. Латинские же имитации на западе, наоборот, постепенно переродились в гораздо более строгий силлабический стих с силлабо-тоническими тенденциями, нам уже знакомый.

§ 32. **Латинская антифонная силлабика.** Латинский средневековый молитвословный стих прошел три стадии в своем развитии. Первая стадия аналогична древнейшим византийским тропарям: это свободный стих, т. е. положенная на музыку проза библейского образца. Пример — из классического гимна IV в. (?) (пер. С. Аверинцева):

| | |
|---|---|
| Te **De**um lau**da**mus, | **Ti**bi **om**nes **an**geli **ti**bi **cae**li |
| Te **Do**mine, confi**te**mur, | et uni**ver**sae Potestates |
| Te ae**ter**num **pa**trem | **Ti**bi Cherubin et Seraphin |
| **om**nis **ter**ra vene**ra**tur... | inces**sa**bili **vo**ce pro**cla**mant... |

Тебя Бога хвалим,
Тебя Господа исповедуем,
Тебя Отца вечного
вся земля величает;
Тебе все ангелы,
Тебе небеса и все силы,
Тебе херувимы и серафимы
непрестанными взывают гласами:
свят, свят, свят
Господь Бог Саваоф,
полны суть небеса и земля
величием славы твоей!..

Песнопения такой свободной формы сочинялись в течение всего латинского средневековья, но по большей части ощущались уже как нечто архаическое.

Вторая стадия аналогична классической византийской строфической силлабике, и здесь возможно влияние византийских образцов, хотя пути его трудноуследимы. Однако сходство здесь неполное: в византийской строфике все строфы одного произведения строились тождественно, на один и тот же мотив и ритм, а в латинской попеременно — пара строф на один ритм, пара на другой, пара на третий и т. д. Если ви-

зантийская строфическая силлабика напоминает древнегреческую хоровую строфику, то латинская строфическая силлабика — древнегреческую драматическую строфику (§ 17). Такая попарность объясняется местом этих песнопений в структуре западной литургии. Здесь между чтением апостольского послания и чтением евангелия пелись стихи псалмов, завершаемые возгласом «аллилуйа». Последнее «а» в этом «аллилуйа» протягивалось в очень долгую и сложную колоратуру, «юбилус». Для удобства запоминания к этим колоратурам с VIII в. стали сочиняться подтекстовки из расчета «на одну ноту один слог» — в прозе, но с таким расчетом, чтобы расположение ударений и словоразделов по возможности соответствовали течению мелодии. Пение аллилуйи было антифонным, в нем участвовали полухорие взрослых-теноров и полухорие мальчиков-дискантов, поэтому на колоратуру каждой аллилуйи сочинялось по два силлабически тождественных и ритмически схожих текста. Они и образовывали «пару строф», а так как следующая аллилуйя имела уже другую колоратуру, то следующая пара строф имела уже другую силлабику и ритмику и т. д. Зачин и (иногда) концовка пелись обоими полухориями вместе, на особый мотив. Такая форма песнопения в антифонных силлабических строфах была разработана в IX в. в северной Франции и доведена до совершенства на рубеже IX—X вв. в южной Германии (Санкт-Галлен) поэтом-монахом Ноткером Заикой. Во Франции они обычно назывались «проза» (так как в этом стихе не выдерживалась ни стопная, ни слоговая постоянная «мера»), в Германии чаще назывались «секвенция» («последование»). Пример — секвенция Ноткера на праздник Пятидесятницы и схождения Духа святого на апостолов.

(Зачин) Sancti Spiritus // assit nobis gratia,
1а) quae corda / nostra / sibi / faciat // habitaculum
б) expulsis / inde / cunctis / vitiis // spiritalibus.
2а) Spiritus / alme, // illustrator / hominum,
б) horridas / nostras // mentis purga / tenebras...

Духа Святого
благодать да пребудет с нами,
1) наши души / своим / избравшая
обиталищем
и пороки / из них / исторгшая
душепагубные.
2) Дух благой,
человеков просветляющий!
черный мрак
изгони из сердца нашего!
3) Друг святой
всякого разумного помышления,
твой елей
милостиво излей на наши чувствия!

4) Ты, очиститель
всех постыдных дел рода смертного,
наши очисти
очи внутренние, душевные,
5) да узрим мы / пред собою
всевышнего / нашего Родителя,
ибо только / чистым сердцем
узреть его / могут земнородные...

Рифма в секвенциях была необязательна, но иногда подбиралась нарочно на *-а*, чтобы вторить последнему звуку слова «аллилуйа», а иногда появлялась просто в угоду общей западной моде на рифму. Пример — Випон (XI в.), пасхальная секвенция с диалогом: Dic nobis, Maria, / quid vidisti in via ... — исток будущей средневековой драматургии (пер. С. Аверинцева):

2) Промолви, Мария, / слова такие:
что зрела ты на Гробе / и земли в утробе?
«Был там плат лежавший, / ангел вещавший,
воскресшего могила / и Святого сила.
3) Воскресла Христова / сила святая,
ныне в Галилее / братии сретая».
4) Примем реченье / Марии, развеяв
злые словеса / иудеев:
Христос воскресе / воистину ныне —
поверим святой / благостыне...

Такова была вторая стадия латинской строфической силлабики: напев порождал максимально приближенный к нему текст. А затем наступила третья стадия, повернувшая в противоположную сторону: напев, развиваясь и стараясь показать себя во всем блеске, стал предпочитать не гибкий и близкий к нему текст, а, наоборот, простой, четкий и единообразный, на фоне которого изощренная сложность напева выступала особенно выпукло. Для такой цели стал преимущественно использоваться хореизированный 15-сложник 8 + 7 (как «Утверди, язык, боренье / Подвига преславного...») и его разновидность, строфа 8 + 8 + 7 («Матерь Божия стояла / У креста и обмирала, / Видя совершенное...»). Переход от парно-строфических неравносложных секвенций к однородно-строфическим равносложным секвенциям произошел в XII в.; главную роль здесь сыграла французская Сен-Викторская школа во главе с Адамом Сен-Викторским; и с этих пор антифонная неравносложная строфика в латинской поэзии сходит на нет.

Итак, средневековая латинская поэзия знала три типа стиха: традиционную квантитативную «метрику», новоразвившуюся равносложную силлабику — «ритмику» и молитвословную парнострофическую силлабику — «секвенцию». Для рождающегося стихосложения новых романских языков важнее всего было влияние «ритмики». К этому процессу мы и переходим.

## VII

## РОМАНСКАЯ СИЛЛАБИКА

§ 33. **Начало романского стихосложения.** Из романских стихосложений мы здесь остановимся только на трех основных — итальянском, французском и испанском. Из них раньше всех сформировалось французское в двух его языковых вариантах, северофранцузском и южнофранцузском (провансальском),— памятники его известны с X в.; затем испанское — памятники его с XII в.; затем итальянское — памятники его с XII—XIII вв.

Все эти стихосложения прошли приблизительно одинаковый путь развития из трех этапов. Первый этап, почти ускользающий от нас,— это колебания между силлабикой и тоникой и становление силлабики. Второй этап — средневековая силлабика, стихийно развившаяся из средневековых латинских размеров. Третий этап — силлабика Ренессанса, сознательно пересматривающая набор старых размеров и добавляющая к ним новые, уже с оглядкой не только на средневековье, но и на античность.

Для первого этапа характерно употребление ассонанса — созвучия последних ударных гласных в строке (типа «плоть — гроб», «горе — стоны», «Господи — почести»): он развился из перенесения в романский стих односложных простейших рифм латинской поэзии IX—XI вв. (типа «ходит — видит», «отцов — нравов»). И то и другое служило усилению предсказуемости конца стиха, которая, как мы знаем, важна для всякой силлабики; в латинском стихе акцентно предсказуемое место (константное ударение) и фонетически предсказуемое место (созвучие) приходились на разные слоги, в романском они совместились на одном — последнем ударном слоге. Для второго этапа характерно употребление полной рифмы — созвучия не только последнего ударного гласного, но и всех следующих за ним звуков (типа «плоть — бороть», «горе — море»): такая рифма вытеснила в романском стихе ассонанс точно так же, как одновременно в латинском стихе двухсложная рифма вытеснила односложную. Наконец, для третьего этапа по-прежнему характерно употребление полной рифмы, но наряду с нею — и нерифмованного «белого» стиха, вводимого опять-таки с оглядкой на любезную Ренессансу античность.

На первом этапе, при становлении средневековой романской силлабики, еще бросаются в глаза колебания между силлабическим принципом измерения стиха числом слогов и тоническим принципом из-

мерения стиха числом слов. К силлабике толкали образцы равнострочного латинского речитативного стиха; к тонике — образцы неравнострочного антифонного литургического стиха (а может быть, также и воспоминания о тоническом германском стихе, еще не совсем выдохшиеся после переселения народов). В результате среди древнейших памятников романского стиха мы находим произведения «досиллабические» (или «приблизительно-силлабические») — с колеблющимся слоговым объемом полустиший и стихов. Во французском стихе таково, например, древнейшее известное нам стихотворение «Кантилена о св. Евлалии» (X в.), в итальянском — некоторые религиозные и дидактические «ритмы» XII—XIII вв. Вот примеры их звучания (ассонанс в конце строки во французском стихе выдержан, в итальянском спорадичен). «Кантилена о св. Евлалии» (пер. С. Пинуса):

Buona pulcella / fut Eulalia, 5 + 5
    bel auret corps, / bellezour anima... 4 + 6
Elle non escoltet / les mals conselliers, 6 + 5
    q'elle deo reneiet / chi maent sus en ciel... 7 + 5

Добрая девушка / была Евлалиа,
    душой и телом / прекрасна была,
Божьи враги / хотят ее победить,
    хотят заставить / диаволу служить.
А она не внемлет / советам их злым,
    отречься от Бога, / что в небе царит...

Франциск Ассизский, «Хвала творениям божьим», XIII в.:

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
    tue so le laude, la gloria e l'onore et onne benedictione.
Ad te solo, Altissimo, se confano,
    et nullu homo ene dignu te mentovare...

Всевышний, всемощный, всеблагий Господи,
    тебе единому благодарение, слава, хвала и почести,
тебе единому, всевышнему, их возносим,
    и никто из смертных именовать тебя недостоин.
Хвала тебе, Господи, за все твои творенья,
    особливо же за брата нашего Солнце,
    оно же есть день, и светом своим нас просвещает.
    И он светел и лучист великим сияньем,
    твое, Господи, величие возвещая...

И во французском, и в итальянском стихе такая приблизительная силлабика сравнительно быстро уступила место строгой. В испанском стихе она удержалась дольше, и об этом придется говорить подробнее (§ 37—38).

На втором этапе романская силлабика складывается в строгом равносложном виде: основные ее размеры называются по числу сло-

гов. «10-сложник», «12-сложник» и т. д. Следует заметить, что терминология эта в разных языках не совпадает. Французы, у которых мужские и женские окончания слов одинаково часты, ощущают «нормальным» стиховым окончание мужское; итальянцы и испанцы, у которых преобладают женские окончания слов, ощущают таковым женское. Поэтому французы мерят длину стиха до последнего ударения, а наличие послеударного окончания в счет слогов не включают (10м и 11ж одинаково называются «10-сложник», 8м и 9ж — «8-сложник»). Итальянцы и испанцы мерят длину стиха до последнего слога, а отсутствие послеударного окончания не отмечают (11ж и 10м одинаково называются «11-сложник», 8ж и 7м — «8-сложник»).

Источником основных размеров этой романской силлабики были все три главных размера средневековой латинской силлабики: 8-сложный, 12-сложный и 15-сложный. Но при этом они порой деформировались в двух направлениях. Как известно, латинские слова при переходе в романские языки, во-первых, часто укорачиваются, редуцируя безударное окончание (лат. facere → ит. fare, фр.faire), и, во-вторых, переакцентуируются (лат. facere → исп. hacer). Это сказывается и на строе стихов. Из-за укорачивающей редукции меняется слоговой объем строки, она сокращается с конца: мы увидим, как латинский 12-сложник превращается в итальянский 11-сложник и французский 10-сложник. Из-за переакцентуации меняется внутренний ритм строки: мы увидим, насколько непохоже звучит латинский 8-сложннк и возникший из него французский 8-сложник.

§ 34. **Итальянская силлабика: 11-сложник.** Из трех крупнейших романских литератур проще и нагляднее всего усвоила наследие латинского стиха итальянская поэзия. Здесь основным усвоенным размером стал 12-сложник (5ж + 7д), превратившийся на итальянской почве в 11-сложник с передвижной цезурой (4м + 7ж, 5ж + 6ж; 6м + 5ж, 7ж + 4ж). Этот 11-сложник стал абсолютно господствующим размером всей итальянской поэзии с XIII до XIX в., все остальные размеры рядом с ним отошли на третий план. В начале XIII в. он под провансальским влиянием утверждается в сицилийской школе, от нее переходит к тосканской школе, и от «нежного нового стиля» и Данте усваивается поэтами Возрождения как основной размер и лирики и эпоса.

Для ритма итальянского 11-сложника определяющими являются два опорных места ударений — предконечное и предцезурное. (1) Постоянным в 11-сложнике является предконечное ударение на 10-м слоге, унаследованное от латинского 12-сложника; но так как в итальянском языке большинство слов (в изолированном звучании) имеет ударение на предпоследнем слоге, то окончание такого стиха оказывается не дактилическим (как в латинском образце), а женским, и весь стих укорачивается из 12-сложного в 11-сложный. 12-сложные стро-

ки с дактилическим окончанием и 10-сложные строки с мужским — редкие исключения. (2) Далее, обязательным в 11-сложнике является ударение на 4-м и/или на 6-м слоге. Эта двухвариантность — наследие даже не латинского средневекового 12-сложника, а его предшественника — античного ямбического триметра. Мы помним, что в триметре серединная цезура должна была разрезать или 3-ю, или 4-ю стопу, т. е. приходиться после 5-й или после 7-й слабой позиции. В средневековом латинском 12-сложнике канонизировалась только цезура после 5-го слога, 5ж + 7д. Но в итальянской поэзии, по-видимому, сохранилась память и о более богатом, двухвариантном дроблении античного стиха (такое двухвариантное дробление сохранил и византийский 12-сложник: § 29; возможно, что византийское влияние, сильное в Сицилии, повлияло и на формирование итальянского 11-сложника). Античный ритм 5ж + $7^{м}_{д}$ стал образцом для итальянского 11-сложника с ударением на 4-м и 10-м слогах (4м + 7ж, 5ж + 6ж), а античный ритм 7 ж + $5^{м}_{д}$ стал образцом для итальянского 11-сложника с ударением на 6-м и 10-м слогах (6м + 5ж, 7ж + 4ж); и оба ритмических типа свободно сочетаются в одном тексте, как свободно сочетались они и в античном стихе. В итальянской терминологии тип с ударениями на 4-м и 10-м слогах называется a minore («от малого [полустишия к большому]»), а тип с ударениями на 6-м и 10-м слогах — a maiore («от большого [к малому]»); если в стихе ударны и 4-й и 6-й слоги, то критерии спутываются и граница полустиший определяется на слух.

| | | | |
|---|---|---|---|
| × — ∪ — | × \| — ∪ \| — | × — ∪ × | антич. триметр |
| × ×́ ∪ ´ | ∪ \| ×́ × ×́ | ∪ ´ ∪ ∪ | средневек. лат. 12-сл. |
| × × ∪ · | ∪ · ∪ × | ∪ ´ ∪ | итал. 11-сл. |

Вот пример звучания итальянского 11-сложника, в котором два опорных ударения устойчивы, остальные свободны. В русских переводах этот свободный ритм силлабического стиха почти никогда не воспроизводится и 11-сложник условно переводится силлабо-тоническим 5-ст. ямбом. Лишь в одном из первых и в самом последнем из переводов «Божественной комедии» (С. Шевырева и А. Илюшина) сделана попытка передать ритмическое разнообразие подлинника. Начало II песни «Ада», надпись на вратах преисподней (рифмовка — «терцины», АБА, БВБ, ВГВ...; об этой «цепной строфике» будет сказано ниже, § 40):

Per **me** si **va** / nella cit**tà** do**len**te, 4 + 7
Per **me** si **va** / nell' e**ter**no do**lo**re, 4 + 7
Per **me** si **va** / tra la per**du**ta **gen**te. 4 + 7
Giustizia **mos**se‿ / il mio‿**al**to Fat**to**re 5 + 6
**Fe**cemi la di**vi**na/ Potes**ta**te 7 + 4
La **som**ma Sapi**en**za‿/ e‿il **Pri**mo A**mo**re... 6 + 5

Мною входят / в град скорбей безутешных,
Мною входят / в мученья без конца,
Мною входят / в обитель падших грешных;
    Правда подвигла / моего Творца
    Властию Бога, / вышней мощью Знанья
    И Первою Любовию Отца...

(С. Шевырев);

Мною вступают / в скорбный град мучений,
Мною вступают / слиться с вечной болью,
Мною вступают / к сонмам падших теней.
    Прав мой создатель, / движимый судьбою.
    Я сотворен был / Силой всемогущей,
    Мудростью высшей / и первой Любовью...

(А. Илюшин).

Наличие обязательного ударения на четном слоге (4-м или 6-м) в середине стиха могло послужить началом к дальнейшему упорядочиванию стихотворного ритма (как это случалось когда-то при становлении эолийской и индийской силлабометрики). Действительно, в развитии итальянского стиха намечается склонность к силлабо-тоническому ямбическому ритму. А именно: с XVI в. на разнообразие ритмических вариантов 11-сложника накладывается важное ограничение. В стихе a minore (а он почти всегда употреблялся чаще, чем a maiore, и задавал тон) возможны два разных ритма длинного 2-го полустишия: ямбический, с безударным 7-м слогом («Правдой подвигнут / мой высокий Зодчий»), и неямбический, с ударным 7-м слогом («Правдой подвигнут высокий мой Зодчий»),— из них стихи второго типа с XVI в. (у Тассо и после него) перестают употребляться, вторая половина стиха делается устойчиво ямбической. Но дальше этого силлаботонизация итальянского 11-сложника не пошла: первая половина стиха сохранила ритмическую свободу («Высокий мой Творец / подвигнут Правдой» и «Мой высокий Творец / подвигнут Правдой» — равно допустимые варианты). Более строгое чередование ударных и безударных слогов казалось носителям итальянского стиха монотонным.

11-сложник в итальянской поэзии играл роль «длинного стиха» в серьезной лирике, эпосе, драме. Оттеняющую роль короткого стиха при нем играл 7-сложник (с отчетливой тенденцией к ямбическому ритму — см. § 66), представлявший собой не что иное, как отколовшееся длинное полустишие 11-сложника; поэтому 11-сложник и 7-сложник хорошо сочетались, например, в неравнострочных строфах канцон (§ 41). В испанской поэзии такие оттеняющие короткие стихи назывались verso quebrado, «обломанный стих», в других литературах подобных обозначений не было. Употреблялся также и 8-сложник (с отчетливой тенденцией к хореическому ритму), развившийся из

полустиший латинского 15-сложника 8ж + $7^{м}_{д}$ (ср. § 37); он ассоциировался с плясовыми песенными ритмами, и поэтому употребительность его осталась ограниченной. Пример из Руджьери Апульезе, XIII в.:

Я — убогий и спесивый,
Отважный и боязливый,
И тупой и прозорливый,
Бодрый и тоскливый...

Наконец, следует упомянуть, что на роль долгого стиха у 11-сложника поначалу (в XIII в.) был кратковременный соперник — «итальянский александрийский стих», о котором будет сказано далее, в связи с французским александрийским стихом (§ 36, ср. § 66).

§ 35. **Французская средневековая силлабика: 10-сложник и 8-сложник.** История французской силлабики была несколько сложнее. Здесь из силлабических размеров в качестве долгого стиха сперва развивается 10-сложник, аналогичный итальянскому 11-сложнику, но на правах короткого стиха параллельно разрабатывается другой размер, 8-сложник ямбического (а не хореического) происхождения, в итальянском стихе почти не употребительный; наконец, в эпоху Возрождения 10-сложник в роли длинного стиха вытесняется 12-сложником, французским александрийским стихом.

Французский 10-сложник развился из того же латинского 12-сложника, что и итальянский 11-сложник; и тот и другой сохранили обязательное ударение на 10-м слоге, в конце стиха. Отличие французского 10-сложника от итальянского 11-сложника было в том, что в итальянском строки a maiore и a minore с длинным вторым и с длинным первым полустишием смешивались, а во французском они были строго раздельны: стихи с цезурой 4 + 6 (и обязательным ударением на 4-м слоге) были самым употребительным размером, а стихом с цезурой 6+4 (с обязательным ударением на 6-м слоге) написаны лишь немногочисленные поэмы, стихотворения и отрывки.

Другое отличие французского 10-сложника от итальянского 11-сложника было следствием первого. Твердое, устойчивое место цезуры в строке сближало ощущение цезуры с ощущением стихораздела и позволяло допускать цезурные наращения — когда после обязательного ударения на 4-м слоге появляется лишний безударный слог, не учитываемый в общем счете слогов стиха и как бы теряющийся в цезурной паузе (точно так же, как в конце стиха после обязательного ударения на 10-м слоге безударный слог женского окончания не учитывается в общем счете слогов стиха и как бы теряется в стихораздельной паузе). Такая цезура со слоговым наращением условно называется «эпической цезурой» и очень часто встречается в раннем 10-сложнике.

<table>
<tr><td>триметр</td><td>×—∪—</td><td>×|—∪|—</td><td>×—∪×</td></tr>
<tr><td>средневек. лат.</td><td>× ×́ ×´</td><td>∪|×́∪×́</td><td>∪´∪∪</td></tr>
<tr><td>фр. 10-сл.</td><td>× × ×´(∪)</td><td>|××××</td><td>∪´(∪)</td></tr>
</table>

Первый памятник французского эпического 10-сложника — духовный стих о св. Алексии (XI в); из книжной тематики он очень быстро перешел в мирскую и стал основным размером старофранцузского эпоса, начиная с «Песни о Роланде» (тоже XI в.). Концы стихов скреплялись ассонансом — созвучием ударных гласных, образуя длинные ассонированные тирады, laisse. Вот пример звучания типичного 10-сложника из «Песни о Роланде» (пер. Б. Ярхо) — членение 4 + 6, цезурные наращения, ассонанс:

Li empereres / se fait e balz e liez:
Cordies ad prise / e les murs peceiez,
Od ses cadables / les turs en abatied;
Mult grant eschech / en unt si chevaler
D'or et d'argent / e de guarnemenz chers...

Был император / и весел и доволен,
Взял город Кордр, / разбил он стены в крохи,
И все он башни / стрелометами сбросил.
Его бойцы / добычи взяли вволю,
Злата, сребра, / дорогих узорочий,
В городе нет / язычника такого,
Что не убит / и не крещен водою...

Вот для сравнения образец нетипичного 10-сложника 6 + 4 из «Действа о св. Николае» Ж. Боделя (XIII в.): здесь тоже допускаются эпические наращения в цезуре, но ассонанс уже заменился рифмой:

S'aies Saint Nicolas / en remembranche,
Ne te convient avoir / nule doutanche,
Saint Nicolas pourcache / ta delivranche...

Верь, святой Николай / тебе спасенье,
Не ведай никакого / о том сомненья,
Святой Николай даст / воспоможенье,
Если будешь ему / верна в служенье...

В русских переводах 10-сложника это разнообразие ритмов, как правило, не передается, и стих выравнивается в силлабо-тонический 5-ст. ямб.

10-сложник в старофранцузской поэзии играл роль длинного стиха, роль короткого стиха принял на себя 8-сложник, бесцезурный стих с обязательным ударением на 8-м слоге. Этот размер произошел от латинского 8-сложника амвросианских гимнов 8д. В латинском образце этот стих имел, как правило, дактилические окончания (Aeterne rerum conditor, «Создатель мироздания...»). При переходе во француз-

ский язык это дактилическое окончание могло подвергнуться редукции и сократиться до женского и даже до мужского с константой на 6-м слоге (мы увидим, что так и случилось в другом размере — в александрийском стихе, § 36). Но при более бережном произношении это дактилическое окончание могло подвергнуться переакцентуации и принять обычное для французского языка ударение на конце слова, т. е. превратиться в мужское, с константой на 8-м слоге. Действительно, из нотной разметки некоторых латинских рукописей мы видим, что в полносложном произошении латинские слова ударялись на французский лад (не Ae**ter**ne **re**rum **con**ditor, а Aeter**ne** re**rum** condi**tor**); а из латинской цитаты в древнейшем французском стихотворении, написанном 8-сложником («Страсти Христовы», вторая половина X в.), мы видим, что «распни его, распни его!» произносилось не «Cru**ci**fige, cru**ci**fige», а «Crucifi**ge**, crucifi**ge**! — **Cri**dent Pi**lat** tres**tuit** en**sems**» с ассонансом на ударное *E*. По образцу этого ритма латинского 8-сложника, читаемого на французский лад, Aeter**ne** re**rum** condi**tor**, и сложился ритм французского 8-сложника: 8 слогов без цезуры, обязательное ударение на 8-м слоге, остальные произвольны. Пример — начало «Романа о Розе», XIII в. (подлинник рифмованный, что не передано в переводе):

**Maintes gens di**ent que en **son**ges
N'a se **fab**les non et men**çon**ges:
Mes l'en **puet** tex **son**ges son**gier**
Qui ne sont **mie** mencon**gier**,
**Ains** sont aprés appari**ssant**
Si en puis **bien traire**‿a ga**rant**
Un ac**tor** qui ot **non** Marcobes,
Qui ne **tint** pas **son**ges a **lo**bes
Ain**çois** es**crist** la vi**sion**
Qui a**vint** an **roi** Cypi**on**...

Многие люди говорят,
Что сны — это обман и ложь;
Но бывают такие сны,
В которых нет ни капли лжи.
Что это несомненно так,
Лучше любого подтвердит
Писатель именем Макроб:
Он не почитал сны за вздор
И сам описал один сон,
Который видел Сципион...

В обычных русских переводах этот размер условно передается силлабо-тоническим 4-ст. ямбом.

8-сложник впервые появляется в памятниках, как сказано, даже раньше, чем 10-сложник: в X в., в «Страстях Христовых» (еще с ассонансом) и «Житии св. Леже» (уже с рифмой). В XII в., когда на смену

старофранцузскому воинскому эпосу приходит куртуазный рыцарский роман, он подчеркивает свою жанровую новизну тем, что обращается не к традиционному эпическому 10-сложннку, а именно к этому 8-сложнику. XII-XIII века становятся временем массового распространения 8-сложника с парными рифмами — в романах, повестях («лэ»), новеллах («фаблио»), пасторалях, песнях, религиозных драмах, фарсах. Потом единовластие 8-сложника умеряется, он постепенно вытесняется из больших жанров, но остается одним из основных размеров в лирике(в оде XVI—XVII вв., в легкой поэзии XVII—XVIII вв., в романтической лирике Гюго и Готье) и сохраняет свою роль ведущего «короткого размера» до конца XIX в.— до конца классической французской силлабики.

Когда 8-сложник вытеснил старый «роландов» 10-сложник с позиций эпического стиха, тому пришлось отступить в лирический стих. Здесь он постепенно осваивается сперва южнофранцузскими трубадурами (с 1140-х годов, у Бернарта Вентадорнского и др.; от них, как мы видим, в XIII в. он перешел в Италию и породил итальянский 11-сложник), затем северофранцузскими труверами (с 1180-х годов, у Конона Бетюнского и др.). На время устанавливается, таким образом, не совсем обычное положение: короткий стих обслуживает эпос, длинный стих (наряду с коротким) — лирику; чаще, как мы видели и увидим, тяготение бывает обратным.

При переходе в лирику эпический 10-сложник заметно изменился. Во-первых, от ассонанса он перешел к точной рифме. Во-вторых (и это важнее), он сохранил цезурное членение 4+6, но изменил характер допускаемых при цезуре вольностей. В эпическом 10-сложнике постоянный признак цезуры был тонический, наличие обязательного ударения на 4-м слоге; а дозволенной вольностью была силлабическая, допущение лишнего, неучитываемого слога после цезуры. В лирическом 10-сложнике, наоборот, постоянным признаком цезуры становится силлабический, обязательный словораздел стоит строго после 4-го слога, никакие лишние слоги не допускаются; зато дозволенной вольностью становится тоническая — предцезурное ударение может смещаться с 4-го слога на 3-й. Это дает приблизительно такой ритм (пример из Ж. Мескино, «Баллада о безумной любви», XV в.):

A**mour** **por**te / haute **chie**re‿a plains **yeux**,
A**mour** pu**nit** / qui d'or**gueil** n'est far**ci**,
A**mour** **cha**sse / les bonnes **gens** et **vieux**,
A**mour** requi**ert** / avoir es**bats** aus**si**...

Любовь **светит** / красой превыше слов,
Любовь грозит / казнию гордецам,
Любовь **мучит** / юнцов и стариков,
Любовь велит / ликовать всем сердцам...

Причины такой перестройки стиха неясны; скорее всего, дело было в том, что напев речитативного эпического стиха был более простым, а напев песенного лирического стиха — более сложным, в нем строже учитывалась высота и долгота каждого слога, и поэтому добавочные слоги оказывались неприемлемы, а сдвиг ударения легко затушевывался выступающей на первый план игрой высот и долгот. Как бы то ни было, такие цезуры со сдвигом ударения (условно называемые «лирическими цезурами») явно ощущались как отступления от нормы, встречались гораздо реже, чем «эпические цезуры» в эпосе, а к XVI в. (у К. Маро) они совсем исчезают из употребления.

§ 36. **Французская ренессансная силлабика: александрийский стих.** С наступлением эпохи Возрождения 10-сложник начинает из лирики вновь распространяться на большие жанры: им пишутся поэмы («Франсиада» Ронсара), драмы (еще у Арди), сатиры (еще у д'Обинье). Но новые ренессансные жанры, ориентированные на античность и старавшиеся отмежеваться от средневековых традиций, хотели подчеркнуть это и выбором стиха. Поэтому после недолгого расцвета 10-сложник в качестве «длинного стиха» начинает вытесняться 12-сложником (6 + 6), французским «александрийским стихом».

Это размер если не новый, то хорошо забытый и имеющий интересную историю. Он встречался в раннем воинском эпосе — в XII в. редко, в XIII в. чаще; свое условное название получил (в XV в.) от поэмы XII в. Ламберта ле Торт об Александре Македонском; в XIV—XV вв. вышел из употребления почти совершенно; а в XVI в. был воскрешен поэтами «Плеяды», чтобы напоминать в эпосе об античном гексаметре, а в драме об античном триметре. В трагедии он появляется у Жоделя, в эпосе у дю Бартаса (1550-1560-е годы). Первое время он делит роль длинного стиха с 10-сложником (причем 12-сложник гордо называется «героический стих», а 10-сложник пренебрежительно «общедоступный стих», «vers héroique» и «vers commun»). Но в XVII в. он торжествует над своим соперником окончательно: 10-сложник начинает ощущаться как размер архаичный, смешной и грубоватый и употребляется мало, преимущественно в комических жанрах (сказки Лафонтена, «Девственница» Вольтера). С тех пор и до конца XIX в. 12-сложник («героический александриец» с парной рифмовкой и «элегический александриец» с перекрестной и иной рифмовкой) твердо остается ведущим «длинным размером» французской поэзии: 12-сложником и 8-сложником написано подавляющее большинство всех французских стихов этих трех столетий.

Происхождение французского 12-сложника из латинского стиха несколько неожиданно. Он развился из того же амвросианского 8-сложника «Aeterne rerum conditor», что и рассмотренный выше французский 8-сложник, но развитие их шло разными путями. Французский

8-сложник, как мы видели, получился в результате переакцентуации латинского образца (в Aeter**ne** re**rum** condi**tor**). Французский же 12-сложник получился в результате редукции и укорочения латинского образца с **8** до 7, а потом до 6 слогов (как бы в Ae**ter**ne **re**rum **con**di... и в Ae**ter**ne **re**rum **con...**); эти 6-сложия и стали полустишиями александрийского 12-сложника (6 + 6).

| | | |
|---|---|---|
| диметр | ×—∪— | ×—∪× |
| средневек. лат. 8-сл. | × ×́ × ×́ | ∪ ´∪∪ |
| ит. и исп. алекс. стих | × × × × | ×́ ∪(∪) \| × × × × ×́ (∪) |
| фр. алекс. стих | × × × × | ×́ \| × × × × ×́ (∪) |

Ступени этой эволюции становятся виднее, если привлечь для сравнения также и итальянский стих. В итальянском александрийском стихе (употребительном в XIII в., а потом редком и комичном — в XVIII в. его называли «мартеллианский стих», § 66) первое из полустиший 6 + 6 имеет дополнительное дактилическое или женское окончание; во французском средневековом александрийском стихе — женское или мужское (женское здесь ощущается как слоговое наращение в эпической цезуре); во французском александрийском стихе нового времени — только мужское. Укорачивание строки происходит почти на глазах.

Вот пример итальянского александрийского стиха («Прение» Чьело д'Алькамо, XIII в.):

**Ro**sa **fre**sca‿aulen**ti**ssima / ch'ap**par** inver' la **sta**te,
Le **do**nne ti disiano, / pul**ze**lle‿e mari**ta**te;
**Tra**gemi d'**e**ste **fo**cora, / se t'**e**ste‿a bolon**ta**te...

Роза благоухан**ная**, / являешься ты летом,
Жены и девы чис**тые** / встают к тебе с приветом,
Вызволь меня из пла**мени**, / будь твоя воля в этом...

Вот пример французского средневекового александрийского стиха («Четыре сына Эмона», XII в., с ассонансами; пер. О. Мандельштама *):

Or sunt li IV **frère** / sus el pa**lais** ple**nier**:
Tant furent **nu** et **po**vre, / n'ont **fil** de **drap** en**tier**.
Si sunt **lais** et hy**deus**, / bien **sem**blent aver**sier**.
Quant la **da**me les **voit**, / n'i ot k'esmerveil**lier**...

Пришли четыре бра**та**, / несхожие лицом,
В большой княжий дворец / с высоким потолком,
Так сухи и поджа**ры** / телом со всех сторон,
Что сильно удивясь, / подняла дама бровь...

Вот пример французского классического александрийского стиха (начало «Федры» Расина, XVII в.):

Le des**sein** en est **pris**: / je **pars**, cher Théra**mène**
Et **qui**tte le sé**jour** / de l'ai**ma**ble Tré**zè**ne.
Dans le **dou**te mor**tel** / dont je suis agi**té**,
Je com**mence**‿à rou**gir** / de mon oisive**té**...

Решено, Ферамен: / покинув эти стены,
Уйду я от ворот / пленительной Трезены;
Я тревогой томлюсь, / начиная краснеть,
Что в праздности досель / предпочитал коснеть.
Разлуки долгий срок / не в силах перенесть я,
О любезном отце / не имея известья,
Не зная даже мест, / где пропал его след...

В русских переводах, как правило, гибкий ритм этого 12-сложника передается строгим силлабо-тоническим 6-ст. ямбом; изредка, в экспериментальных пробах,— 4-ст. анапестом. Ямбический перевод как бы канонизирует ритмы типа «...покинув эти стены», анапестический перевод — ритмы «Решено, Ферамен...», но ни тот ни другой не передают характерного сочетания тех и других ритмов в подлиннике.

В классическом французском александрийском стихе XVI—XVIII вв. эта цезура 6м + $6^{м}_{ж}$ соблюдалась строго и без всяких вольностей. А так как синтаксическое строение стиха обычно стремится совпадать с ритмическим (концы фраз тяготеют к стихоразделам, концы колонов — к цезурам, самые веские слова ложатся на конец полустиший и стихов), то от этого александрийские двустишия начинали страдать синтаксическим и интонационным однообразием: полустишие строилось параллельно полустишию, стих стиху, параллелизмы украшались антитезами, и этим выразительные средства исчерпывались. Во избежание этой опасности в XIX в. французские романтики, а за ними символисты стали бороться с интонационным засильем цезуры — стали стараться, чтобы синтаксически стих делился не двучленно на 6 + 6 слогов, а трехчленно на 4 + 4 + 4 слога (alexandrin ternaire). Словораздел на цезурном месте после 4-го слога сохранялся, но стушевывался тем, что через него перекидывалась тесная синтаксическая связь, не допускавшая сильной паузы. Строки такого ритма у романтиков и постромантиков составляли не больше 25% текста, но и это уже ощущалось слухом и осознавалось как обновление. У символистов начинает расшатываться и трехчленный ритм, а изредка исчезает даже словораздел после 6-го слога, так что стих стоит на пороге бесцезурности; пример из Верлена:

Je suis l'Em**pire**‿à la / **fin** de la deca**dan**ce,
Qui re**gar**de pas**ser** / les **grands** Barbares **blancs**
En compo**sant** des ac / ros**ti**ches indo**lents**
D'un style **d'or** où la / lan**gueur** du so**leil** **danse**...

Я словно Рим на ру / беже его паденья,
Глядя на варваров / белесых и больших,
Золотым грифелем / чертящий акростих,
Где пляшут блики пред / закатного томленья...

Если бы переход от двухчленного ритма 6 + 6 к трехчленному ритму 4 + 4 + 4 осуществился во французском «александрийце» полностью, то мы присутствовали бы при становлении силлабо-тонического стиха из силлабического: 12-сложный стих с тремя обязательными ударениями на четных слогах (4, 8, 12) звучит гораздо «ямбичнее», чем 12-сложный стих с только двумя обязательными ударениями (6, 12) и даже чем итальянский 11-сложник с его двумя обязательными ударениями (4/6, 10). Но этого не произошло: такое упорядоченное чередование ударных и безударных слогов казалось французскому слуху монотонным и утомительным (как и итальянскому).

Любопытно, что аналогичный случай отвергнутого «силлаботонического соблазна» уже был в истории французского стиха. Второй употребительнейший французский размер, 8-сложник, при самом своем возникновении в IX—X вв. тоже имел отчетливый двухчленный ритм 4 + 4, звучавший ямбом (80% ударений приходилось на четные слоги),— именно таковы были упоминавшиеся «Страсти Христовы»:

Cum le **matins** / fud escla**rez**,
Davant **Pilat** / l'en ant me**net**,
Fort**ment** lo **vant** / il acu**sand**,
La söa **mort** / mult deman**dant**...

Но уже в XI в. этот ямбический ритм слабеет, а в XII в. исчезает (только 60% ударений приходятся на четные слоги) — пример был приведен выше, из «Романа о Розе». Так и в самом начале и в самом конце своего пути французский классический стих отказался идти по силлабо-тоническому пути и остался чисто-силлабическим.

По сравнению с 12-сложником, 8-сложником и 10-сложником все остальные размеры французской поэзии мало употребительны: и 6-сложник, звучащий как полустишие 12-сложного «александрийца», и 7-сложник, развившийся из полустишия латинского 15-сложника (8ж + $7^{м}_{д}$) с его хореической традицией, и подавно сверхкороткие и сверхдлинные размеры. Короткие строчки употреблялись в легкой песенной лирике, а длинные — только в экспериментах.

§ 37. **Испанское народное стихосложение.** Испанское стихосложение, как было сказано выше (§ 33), выделяется долгой своей задержкой на первой стадии формирования силлабического стиха — в досиллабике и приблизительной силлабике. В итальянской и французской средневековой поэзии ранняя приблизительная силлабика оставила лишь немногочисленные и не очень значительные памятники; в испанской же поэзии она создала в народной словесности такой монумент, как «Песнь о моем Сиде» XII в., а в книжной словесности — так называемый стих «арте майор», которым писали в XV в. В этом, видимо, сказался традиционализм, склонность к сбережению архаи-

ческих форм, ощущаемая в испанской культуре на протяжении столетий в самых разных областях.

Стих «Песни о моем Сиде» представляет собой до сих пор окончательно не разрешенную проблему. Эта поэма сложена длинными стихами из двух полустиший, преобладающий объем каждого полустишия — 2-3 ударных слова, 7—8—6 слогов, преобладающей объем стиха — 14—15—13 слогов (но колебания возможны от 10 до 20 слогов); второе полустишие чаще бывает длиннее первого, чем наоборот; стихи объединены ассонансами в тирады-лессы такого же типа, как в «Песни о Роланде». Пример звучания этого стиха (начало поэмы, Сид удаляется в изгнание) (пер. Б. Ярхо):

| | |
|---|---|
| De los sos **o**jos / tan **fuer**te **mien**tre llo**ran**do | 5 + 8 |
| Tor**na**va la ca**be**ça / y‿es**tá**valos ca**tan**do. | 7 + 7 |
| **Vio puer**tas **a**bi**er**tas / e **u**ços sin ca**ña**dos, | 6 + 6 |
| Al**cán**daras va**zí**as / sin **pie**lles e sin **man**tos | 6 + 7 |
| E sin fal**co**nes / e sin ad**to**res mu**da**dos. | 5 + 8 |
| Sospi**ró** mio **Cid** / ca **mu**cho avié **gran**des cui**da**dos... | 5 + 9 |

Жгучими слезами / так горестно плача,
Назад он обернулся, / взглянул на палаты:
Видит, двери без запоров / и ворота все настежь,
И пустые нашести / без шуб и без платьев
И без соколов / и ястребов слинявших.
Вздохнул мой Сид / от великой печали...

Трудность определения размера «Песни о Сиде» в том, что здесь неясно, какой из двух принципов организации стиха является определяющим и какой определяемым: то ли стих стремится быть равносложным, а приблизительная равноударность получается невольно, оттого что в 7—8 слогов естественно укладываются именно 2—3 слова; то ли стих стремится быть равноударным, а приблизительная равносложность получается невольно, оттого что 2 ударных слова в среднем дают естественную длину в 7—8 слогов. В целом тенденция к равноударности выражена в тексте «Сида» отчетливее, чем тенденция к равносложности, однако не настолько, чтобы положить конец разнотолкованиям.

Если ведущим принципом была равносложность, то в ней можно видеть романскую традицию, опиравшуюся на привычку к силлабическим латинским гимнам; если ведущим принципом была равноударность, то в ней можно видеть германскую традицию, опиравшуюся на привычку к древнегерманскому тоническому стиху 2 + 2. Испанская культура складывалась в результате взаимодействия именно этих двух традиций — латинской, хранимой местным населением Пиренейского полуострова с римских времен, и германской, принесенной сюда вестготами в V в. при переселении народов. Перед нами — первая встреча и попытка взаимодействия романской силлабики и

германской тоники; в дальнейшем такие встречи будут иметь очень важные последствия для истории стиха (гл. VIII). Но на этот первый раз взаимодействие оказалось неудачным; две системы стихосложения не сумели согласоваться, получившийся эпический стих оказался неустойчивым и, давши «Сида» и немногие другие тексты, выходит из употребления.

Дальше в испанском стихосложении приходится прослеживать раздельно традицию народного стиха и книжного стиха (mester de juglaría и mester de clerecía): в консервативной испанской культуре народный стих держался крепче и влиял на книжную поэзию больше, чем в итальянской и французской культуре.

Народным стихом после стиха «Сида» стал 8-сложный стих испанских романсов (8ж, 7м). Его происхождение не вызывает никаких сомнений: он возник из полустиший латинского гимнического 15-сложника (8 + 7) «Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis», в свою очередь возникшего, как мы помним, из трохаического тетраметра и сохранившего склонность к хореическому ритму. Память об этом происхождении сохранилась в том, что романсный стих (как и эпический) был ассонированным, но ассонирующая концовка повторялась не в каждом 8-сложии, а через одно, т. е. стиховой единицей считались не две короткие строки, а одна длинная.

| | |
|---|---|
| тетраметр | — ∪ — × — ∪ — × \| — ∪ — × — ∪ × |
| средневек. 15-сл. | ×́ × ×́ × ×́ × ́∪ \| ×́ × ×́ × ́∪∪ |
| исп. романсн. ст. | × × × × × × ́∪ \| × × × × × × ́(∪) |

Пример из романса о Ронсевальской битве (пер. Б. Ярхо):

Do**min**go **e**ra de **Ra**mos, / la Pa**sión quie**ren de**cir**,
**Cuan**do **mo**ros y cris**tia**nos / **to**dos **en**tran en la **lid**.
Ya des**ma**yan los fran**ce**ses, / ya co**mien**zan de hu**ir**.
Oh, **cuán bien** los esfor**za**ba / **e**se Rol**dán** pala**dín**!..

На вербное воскресенье, / только начали служить,
Как мавры и христиане / на поле битвы сошлись.
Вот уж дрогнули французы, / вот спасаются они.
О как смело ободрял их / этот Ролдан-паладин:
«Эй, назад, назад, французы! / Ударимте, как один:
Лучше с честью быть убитым, / чем обесчещенным быть!..»

8-сложия этого романсного стиха имеют чисто-силлабическое строение, фиксированы только места конечных ударений. Здесь равно возможны и хореический ритм («Только начали служить»), и дольниковый ритм («На поле битвы сошлись»), и, немного реже, дактилический («Этот Ролдан-паладин»). В старых русских переводах испанского 8-сложника обычно выдерживался хорей, в новейших — дольник, но характерное их смешение не передается почти никогда.

Если источник происхождения испанского народного 8-сложника не вызывает сомнений, то обстоятельства его становления, напротив, очень темны: существующие тексты лирических и эпических романсов, сложенных 8-сложником, не старше XIV в., а какие лежали промежуточные звенья между ними и исходным латинским 8 + 7-сложным стихом, о том есть по меньшей мере три гипотезы. Первая — кастильская, или эпическая: романсный стих происходит от эпического стиха «Сида», как бы преодолевшего германский тонизм и утвердившегося в романской равносложности (действительно, в отрывках послесидовских поэм «Инфанты Лары» и «Юность Родриго» (XIII в.), эпический стих несколько выравнивается и в нем преобладают строки 8 + 8 слогов). Вторая— арабская, или народно-лирическая: в испано-арабской поэзии есть жанр «мувашшах»— несколько строф на арабском языке, развивающих тему «харджа», заключительной строфы, сложенной на романском или смешанном арабо-романском языке; такие «харджи» явно древнее предшествующих им строф (может быть, восходят к X в.), и некоторые из них сложены 7- и 8-сложным стихом; это и может быть промежуточное звено между стихом латинского гимна и стихом народного романса. Третья гипотеза — провансальская, или придворно-лирическая: 8-сложный (по испанскому счету; а по французскому и по провансальскому счету — 7-сложный) стих, заведомо по тому же латинскому образцу, существовал уже в лирике трубадуров конца XII в., которая была школой поэтических форм для всей романской Европы; отсюда этот размер перешел в галисийско-португальскую придворную поэзию, а отсюда опустился в устное творчество пиренейских народов.

Обсуждать здесь эти спорные вопросы нет возможности. Достаточно того, что в XIV—XV вв. романсный 8-сложник появляется в испанской поэзии в совершенно зрелом и сложившемся виде, получает широчайшее распространение и в эпических и в лирических романсах (и других песенных формах), из устной поэзии переходит в письменную, наряду с ассонансами разрабатывает точные рифмы и продолжает оставаться основным «коротким размером» испаноязычной поэзии, народной и литературной, вплоть до XX в., до Мачадо, Лорки и Альберти.

§ 38. **Испанское книжное стихосложение.** Книжный стих испанской поэзии претерпевает за эти века больше перемен. В отличие от народной поэзии здесь предметом разработки были не короткие, а длинные размеры.

Первые образцы ученой поэзии XIII—XIV вв. (конечно, клерикальной, дидактической) брали размером уже знакомый нам общероманский «александрийский стих», 12-сложник (6 + 6) с цезурными наращениями (т. е. ближе к итальянскому, чем к французскому «александрийцу») и зарифмованный обычно 4-стишиями на одну рифму (cuaderna via), как у вагантов. Пример — из первого известного испанского автора, Гонсало Берсео (XIII в.):

De la soror de Lazaro / era much envidiosa
Que sedia‿a los piedes / de Christo‿espoziosa,
Oyendo que dicia / la su boca preçiosa,
Ond Martha su hermana / andava querellosa...

У той из сестер Лазаря / была достойней доля,
Которая сидела / пред сыном Божьим доле,
Внимая святым истинам / в драгоценном глаголе,
А сестра ее Марта / пеклась о хлебе-соли...

В конце XIV — начале XV в. ученая мода меняется: на смену александрийскому стиху приходит «стих арте майор» — стих переменного слогового объема из двух полустиший, каждое в 6—5—4 слогов с произвольным окончанием (6д, 6ж, 5ж, 5м, 4м). В каждом полустишии — обычно по 2 ударения с 2-сложным (реже 1- или 3-сложным) интервалом между ними. Таким образом, по сравнению с александрийским стихом это шаг назад, от более урегулированной силлабики к более расшатанной. Аналоги этому стиху встречались в итальянской и французской силлабике XIII в., но редко. Предполагается (хотя без большой уверенности), что этот размер развился из знакомого нам романского «усыхания» (§ 33) малоупотребительного латинского лирического «малого асклепиадова стиха» § 16): полустишия типа «Possit diruere» в средневековом произношении давали 6д и укорачивались в 5ж и 4м, а полустишия типа «Regalique situ» давали 6ж и укорачивались в 5м. По некоторым свидетельствам, этот стих раньше выработался в галисийско-португальской поэзии и уже оттуда пришел в собственно Испанию. Обычной рифмовкой была охватная АББААВВА (так называемая «copla de arte mayor», «строфа Большого искусства»; та же строфа, написанная коротким 8-сложником, называлась «copla de arte menor», «строфа Малого искусства»). Этот стих переживает расцвет в XV в., а к началу XVI в. начинает затвердевать в форме 6ж + 6ж (с преобладающим амфибрахическим ритмом) и затем постепенно сходит на нет. Вот образец его звучания (Хуан де Мена, «Лабиринт Фортуны», XV в.):

| | |
|---|---|
| Tus casas falaces, / Fortuna, cantamos, | 6ж + 6ж |
| Estabos de gentes, / que giras y trocas | 6ж + 6ж |
| Tus grandes discordias, / tus firmezas pocas | 7д + 6ж |
| E los que‿en tu rueda / quexosos fallamos | 6ж + 6ж |
| Fasta que‿ al tiempo / de‿agora vengamos... | 5ж + 6ж |

Твои прославляю, / Фортуна деянья,
Как людскому роду / ты шлешь перемены;
Пред твоими бранями / все твердыни бренны,
Твое колесо / множит им терзанья,
Если мы смеем / творить предсказанья.
Былых времен / взяв вести на веру
И времен нынешних / собрав примеры,
С помощью Фебовой / начну вествованье...

В редчайших русских переводах этот размер упрощался в правильный 4-ст. амфибрахий.

В XVI в., с наступлением эпохи Возрождения, испанские поэты нового направления, как и французские, почувствовали потребность отмежеваться от старых поэтических форм выбором нового, не скованного традициями размера. Этот новый тип длинного размера, быстро вытеснивший стих арте майор, был заимствован из поэзии, задававшей тон всему европейскому Возрождению,— итальянской. В 1520-х годах Боскан и Гарсиласо де ла Вега перенесли в испанскую поэзию итальянский 11-сложник со всеми его ритмическими особенностями — обязательным ударением на 4-м и/или 6-м слоге и избеганием ударения на 7-м слоге. Термины a maiore и a minore в испанском 11-сложнике привились меньше: вместо этого в нем иногда различали 11-сложник «героический» (с ударениями 2—6—(8)—10), «эмфатический» (1—6—(8)—10), «мелодический» ((1)—3—6—(8)—10), «сапфический» ((1)—4—(8)—10). Благодаря близкому сходству ритмического словаря двух языков 11-сложник быстро привился в испанской поэзии и стал в ней основным размером эпоса и непесенной лирики. Почти одновременно (у Са де Миранда) 11-сложник такого же рода утверждается и в соседней романской поэзии — португальской. Вот пример звучания испанского 11-сложника (Гарсиласо де ла Вега, из «Эклоги I», пер. С. Протасьева *; строки 1 и 3 «мелодические», строка 5 «эмфатическая»):

Oh más **du**ra que **már**mol a mis **que**jas,
Y‿al encen**di**do **fue**go‿en que me **que**mo,
Más he**la**da quo **nie**ve, Gala**te**a!
Es**toy** mu**rien**do, y‿**aun** la **vi**da **te**mo;
**Té**mola con ra**zón**, **pues** tu me **de**jas,
Que no‿hai sin **ti**‿el vi**vir** para qué **se**a...

Ты как мрамор тверда и неприступна
К моей мольбе и к мукам жгучей страсти,
Ты студенее льда, о Галатея!
Я гибну! Жизнь моя полна напасти!
Бросишь ли ты меня? Я неотступно
Терзаюсь этой мыслью, холодея...

В русских переводах испанский силлабический 11-сложник, как и итальянский, неизменно выравнивался в силлабо-тонический 5-ст. ямб.

В таком виде определился метрический состав испанской поэзии на все новое время, с XVI по XIX в.: 11-сложник — как длинный стих с книжными ассоциациями, 8-сложник — как короткий стих с народно-песенными ассоциациями. Заметим, что 11-сложник здесь, как и в итальянском стихе, обнаруживал зачаточную тенденцию к силлабо-тоническому ямбическому ритму, а 8-сложник близко держался естественного языкового расположения ударений, т. е. чисто-силлабичес-

кого ритма: таким образом, они дополняли друг друга и в этом отношении. Этими двумя размерами написано подавляющее большинство испаноязычных стихотворений за четыре столетия, остальные размеры составляют как бы метрическую периферию.

§ 39. **Общие черты романской силлабикн.** Оглядываясь на эволюцию основных романских стихосложений, мы видим: все они в ритмике главных своих размеров решительно остались в рамках силлабики. Даже те зачатки силлаботоники, которые наметились в общем их истоке, средневековом латинском стихе, здесь не получили развития: чередование сильных и слабых (ударных и безударных) позиций от константных концовочных ударений влево обнаруживается в романских стихосложениях гораздо слабее.

Наиболее благоприятные для силлабо-тонической ритмизации короткие 4-сложные полустишия вообще не перешли в романский стих: оба латинских 8-сложника (и «ямбический» Et **tem**porum / das **tem**pora... и «хореический» **Sta**bat **Ma**ter / dolo**ro**sa...), переходя в романские языки, не сохранили цезуру и поэтому из самых ритмичных стали самыми аритмичными размерами. Менее благоприятные, но все же доступные для упорядочивания ритма 6-сложные полустишия не обнаружили к такому упорядочению никакой склонности: в них свободно сосуществовал «ямбический» ритм (2)—(4)—6 и «анапестический» ритм (1)—3—6 (Je **pars**, cher Thé**ra**mène и Le des**sein** en est **pris**); а когда в итальянском и затем испанском 11-сложнике a minore анапестический ритм был запрещен, то это тотчас компенсировалось общим убыванием формы a minore и нарастанием формы a maiore — стих как бы боялся сделаться слишком ямбичным. Каким образом французский 8-сложник X—XI вв. уклонялся от упорядоченного ритма 4 + 4 (как в «Страстях Господних»), а французский 12-сложник XIX в.— от упорядоченного ритма 4 + 4 + 4 (как в трехчленном александрийском стихе романтиков), мы уже видели.

Иногда можно встретить утверждение, будто причина этого в том, что в романских языках слова имеют постоянное место ударения и поэтому силлаботоника для них неудобна; например, во французском языке, где ударения (будто бы) всегда приходятся на последний слог, для ямбических стихов пришлось бы подбирать только 2- и 4-сложные слова, для анапестических — только 3-сложные и т. д. Это совершенно несправедливо. В современном французском разговорном языке, действительно, все слова звучат только с ударениями на последнем слоге; но во французском силлабическом стихе даже у самых современных поэтов (например, у Арагона) искусственно сохраняется архаическое «немое *e*» в конце слов женского рода, и поэтому ударение оказывается как на последних, так и на предпоследних слогах: так, с немыми *e* стих всегда воспринимается про себя, а часто и декламируется. А об итальянском и испанском языках не приходится и

говорить: здесь хотя большинство слов и имеет женские окончания, однако мужских и дактилических окончаний тоже очень много; а в потоке речи, где при стыке гласных на стыке слов последний гласный первого слова в произношении теряется, «элидируется» (знак ‿ в наших примерах), мужских из-за этого становится еще больше.

Таким образом, сопротивление языка здесь ни при чем: даже по-французски силлабо-тонические ямбы и хореи могут писаться с легкостью, и писались не раз англичанином Дж. Гоуером в XIV в., фламандцем А. ван Хасселтом в XIX в., полурусским А. Боске — в XX в.), но французская поэтическая традиция их не принимала. Вот пример: два перевода пушкинской песни из «Пира во время чумы» — М. Цветаева перевела ее на французский язык таким же силлабо-тоническим ямбом, как в подлиннике, а Л. Арагон традиционным французским 8-сложником, и первый перевод лучше воспринимается русскими, а второй — французами:

Когда могущая зима,
Как бодрый вождь, ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов,—
Навстречу ей трещат камины
И весел зимний жар пиров.

Lorsque le tout-puis**sant** Hi**ver**,
Tel un guer**rier** au **poing** de **fer**,
Nous **tombe sus** avec ses **trou**pes
De **loups**, de **vents** et de gré**lons**,—
Nous emplis**sons** nos **lar**ges **cou**pes
Et près du **rouge feu** — bu**vons**.

*(М. Цветаева)*

Quand c'en est **temps**, l'hi**ver** puis**sant**,
Chef coura**geux**, s'en **vient** ver**sant**
Sur **nous** la co***hort***e en brous**sail**le
De ses ***nei***ges et ses ver**glas**,—
Les chemi**nées** vers lui tres**saillent**,
Les fes***tin***s **pren**nent leur é**clat**.

*(Л. Арагон)*

Таким образом, главная причина — не в языке, а в поэтической традиции. Силлаботоника не развилась в романских стихосложениях оттого, что в прошлом романские народы не знали тонического стихосложения и не привыкли в стихе обращать внимания на ударение как на меру счета. Конечно, особенности языков играли роль: так, во французском языке словесное ударение почти не звучит, а звучит лишь фразовое, синтагматическое (особенно для самих носителей языка), в испанском же и итальянском достаточно звучит и ударение отдельных слов, поэтому во французской поэзии силлаботоника не разви-

лась совершенно, а в испанской и итальянской хоть сколько то сказалась на строении ведущих размеров и на экспериментах в периферийных. Но на общем фоне это лишь мелкая подробность.

При этом никак нельзя сказать, чтобы романские поэты совсем не стремились внести какую-либо дополнительную упорядоченность в свою силлабику. Скорее наоборот: европейское силлабическое стихосложение всегда страдало как бы некоторым комплексом неполноценности оттого, что не имело дополнительной организации стиха, какая была у древних,— членения на стопы. Поэтому все слабые пережитки «стопного» происхождения силлабических размеров бережно учитывались. Так, во французской терминологии иногда стих измерялся не слогами, а парами слогов, 12-сложник именовался «6-стопником», а 8-сложник — «4-стопником»; при сочетании стихов разных размеров (в сложных строфах или в «вольном стихе» басен и пр.) строго следилось, чтобы «четносложные» сочетались только с «четносложными» (12-сложник с 8-сложником, но не с 7-сложником). Можно сказать: как тиканье часов в действительности звучит однородно, «тик-тик-тик-тик...», но в силу психологической иллюзии большинством людей воспринимается с альтернированием, «тик-так-тик-так...», так и ранние французские теоретики старались создать у себя такую же психологическую иллюзию в восприятии своего силлабического стиха. Удалось ли им это, сказать трудно. Немецкие (а отчасти и русские) слушатели и исследователи французского стиха, привыкшие к родной силлабо-тонике, воспринимают этот иллюзорный альтернанс очень серьезно и уверяют, что французский ритм — скрытый силлабо-тонический, в котором чередуются слабые и сильные позиции (*с* и *С*) и только разрешен свободный сдвиг ударений с сильных позиций на слабые: в стихе

c **C** c C c C / c C c C c C
Et **qui**tte le sé**jour** / de l'ai**ma**ble Tré**zè**ne

первое полустишие ощущается-де как нормальное, с совпадением ударений и сильных мест, а второе полустишие — как аномальное, со сдвигом ударения. (Отсюда — и практика немецких и русских переводов, превращающих силлабический ритм в правильные ямбы и хореи.) Напротив, французские слушатели (и французские теоретики последних полутора столетий) настаивают на том, что этот альтернанс — мнимый и что второе полустишие здесь звучит ничуть не аномальнее (и может быть, даже естественнее) первого. Видимо, в этом споре ритмоощущение французов, носителей собственного языка и собственной поэтической культуры, заслуживает большего доверия. Объективный же исследователь может только подтвердить: ударения во французском стихе не обнаруживают никакого тяготения к сильным позициям (к «так ...», а не «тик-...») — все вариации расположения ударений в стихах и полустишиях встречаются здесь с той частотой, которая диктуется естественным ритмическим словарем языка, и более ничем.

Об интересных, но неудачных попытках эпохи Возрождения ввести в романские и другие стихосложения стопное строение в его самом чистом, античном квантитативном виде речь будет дальше (§ 48).

§ 40. **Романская строфика.** Прежде чем переходить от романских стихосложений, сохранивших силлабику, к германским стихосложениям, выработавшим силлаботонику, следует остановиться еще на одном аспекте романского стиха — на строфике. Дело в том, что здесь было начало некоторых стихотворных форм, распространившихся потом по всей Европе, и что становление этих форм представляет любопытные аналогии становлению древнегреческих хоровых строф, о которых говорилось выше (§ 17). Речь пойдет о таких стихотворных формах, как триолет, рондель, рондо, баллада, канцона, секстина и сонет.

Античные строфы строились из упорядоченного расположения стихов разного ритма, и это расположение повторялось из строфы в строфу. Рифма в построении строфы не участвовала — рифмы в античном стихе не было. С открытием рифмы явилась возможность строить строфу и из однородных стихов с чередованием различных рифм, повторяемых из строфы в строфу. Чередования рифм были возможны самые разнообразные; особенной сложности достигали они в поэзии провансальских трубадуров. Только во французской поэзии и только с XVI в. это разнообразие рифмовок было ограничено двумя правилами. Первым было «правило альтернанса»: нерифмующие строки одинакового — мужского или женского — окончания не могут стоять рядом, поэтому, например, невозможна рифмовка АбВАбВ, но возможна АбАбВВ. Вторым было «правило охватывающих рифмических цепей»: между двумя стихами на одну рифму могут находиться стихи не более чем на одну иную рифму, поэтому, например, невозможна рифмовка АбВВбА, хотя и возможна АббббА. Потом эти правила перешли из французского в немецкое и оттуда в русское стихосложение.

Рыцарские романы, как мы видели, обходились без чередования рифм — парной рифмовкой (АА). Перекрестная рифмовка (АБАБ) развилась из парной: если строки парной рифмовки были очень длинные, то цезура в середине их могла тоже подкрепляться рифмой. Так, мы видели, как из нерифмованного стиха 8 + 7 «Утверди, язык, боренье / подвига преславного...» получился рифмованный стих 8 + 8 + 7 «Матерь божия стояла / у креста и обмирала, / видя совершенное...»: АА → (В)А(В)А → ВАВА. Наконец, более сложная охватная рифмовка (АББА) возникла в народной плясовой песне, где последовательность строк и созвучий АБ + БА соответствовала прямому и обратному движению хоровода.

Из простейших народных рифмовок следует упомянуть две итальянские формы, послужившие основой для двух эпических строф, получивших всеевропейскую известность. Это, во-первых, двустишия

«страмботто» («косые»?) АБАБАБ... и «риспетто» («соответственные») АБАБ... ...ВВ — впрочем, эти два названия часто смешивались — и, во-вторых, трехстишия «сторнелло» («спорящие», от диалогического пения) АХА, БХБ... с нерифмующим средним стихом и с укороченным начальным стихом (в народных песнях этот укороченный начальный стих часто содержит название цветка, к которому пририфмовывается сентенция любовного содержания).

Из двустиший «страмботто» и «риспетто» сложилась (в конце XIII в.) 8-стишная строфа «октава» (ottava rima «восьмерка», или просто stanza «строфа») в двух ее разновидностях: «сицилианская октава» (сицилиана) АБАБАБАБ и «тосканская октава» (или просто октава) АБАБАБВВ. Из них выжила только вторая: с XIV в. она утверждается в итальянской эпической поэзии, в эпоху Возрождения переходит в испанскую и португальскую, в эпоху романтизма — в германские и славянские. Русский читатель знает ее по «Домику в Коломне» Пушкина, образцом для которого были «Беппо» и «Дон Жуан» Байрона.

Из трехстиший «сторнелло», в которых каждое следующее подхватывает рифму предыдущего (такие подхваты назывались в итальянской поэзии serventese «услужающие» и употреблялись не только в 3-стишных строфах), сложилась (тоже в конце XIII в.) 3-стишная строфа «терцина» (terza rima, «тройка») АБА БВБ ВГВ... ЮЯЮ Я. Ее канонизировал Данте в «Божественной комедии», и с тех пор она употреблялась почти исключительно с установкой на стилизацию этого произведения.

И в октавах, и в терцинах обычным размером был итальянский 11-сложник; при переходе этих форм из романского стиха в германский и славянский он с обычной условностью заменялся 5-ст. (или, под французским влиянием, 6-ст.) ямбом.

Вот пример октав — начало «Неистового Роланда» Ариосто (пер. Ю. Верховского):

Дам, рыцарей, оружие, влюбленность
И подвиги и доблесть я пою
Времен, когда, презревши отдаленность,
Стремили мавры за ладьей ладью
На Францию: вела их разъяренность
Владыки Аграманта, чтоб в бою
Смять Карла императора и рьяно
Отмстить ему за смерть отца-Трояна.

И о Роланде в песне расскажу я
Безвестное и прозе и стихам:
Как от любви безумствовал, бушуя,
Герой, недавно равный мудрецам.
Все это я исполню, торжествуя,
Коль бедный разум сохраню я сам,
Уже едва ль оставленный мне тою,
Что не Роландом завладела — мною...

Вот пример терцин — начало «Ада» Данте (пер. М. Лозинского):

Земную жизнь пройдя до половины,
    Я очутился в сумрачном лесу,
    Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
    Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
    Чей давний ужас в памяти несу!
Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
    Но, благо в нем обретши навсегда,
    Скажу про всё, что видел в этой чаще.
Не помню сам, как я вошел туда,
    Настолько сон меня опутал ложью,
    Когда я сбился с верного следа.
Но, к холмному приблизившись подножью,
    Которым замыкался этот дол,
    Мне сжавший сердце ужасом и дрожью,
Я увидал, едва глаза возвел...

§ 41. **Романские твердые формы.** Некоторые строфы, применяясь в стихотворениях небольшого объема, давали начало твердым формам — стихотворениям, в которых (с различной степенью строгости) канонизировано не только строение строф, но и объем. Между строфами и твердыми формами есть ряд переходных ступеней: (а) ни объем, ни строфы не канонизированы вполне: канцона, глосса; (б) объем канонизирован, строфы — не вполне: баллада; (в) объем не вполне канонизирован, строфы — вполне: виланель; (г) и объем и строфы вполне канонизированы: сонет, рондо, триолет, секстина. Твердые формы подобны строфам в том отношении, что как восприятие структуры каждой читаемой строфы соотносится с памятью о всех предыдущих прочитанных строфах, так и восприятие структуры каждого читаемого сонета (и пр.) соотносится с памятью о всех предыдущих читанных сонетах. И там и тут ощущается повторяемость, только в строфах — внутритекстовая, а в твердых формах — межтекстовая.

Почти все твердые формы романской поэзии развились из трехчастных плясовых народных песен. Для них характерна строфа, членящаяся на три части: восходящую (нем. Aufgesang, ит. fronte «лоб»), состоящую из двух коротких «шагов» (нем. Stollen, ит. piedi) тождественного строения, и нисходящую (нем. Abgesang, ит. cauda «хвост», или volta «поворот», или sirima), более длинную и несколько иного строения. Песни были рифмованные, рифмы часто проходили через песню одни и те же; если нет, то во всяком случае последняя рифма «восхождения» должна была быть тождественна первой рифме «нисхождения», чтобы строфа сохраняла цельность. Поэтому, например, в 10-стишиях АБАБ.БВВГВГ (французская большая балладная строфа) или АББА.АВВГГВ (испанская «десима Эспинеля») смысловая пауза

рекомендовалась на месте знака · (после двух двустишных шагов) и не рекомендовалась на месте знака ‿ (где она могла бы расколоть 10-стишие на два 5-стишия). Такие рубежные строки, по рифме примыкающие к восходящей, а по синтаксису к нисходящей части строфы, иногда назывались «ключевыми» (исп. llave).

Эти три части средневековой лирической строфы напоминают нам строфу, антистрофу и эпод античной триады. Действительно, как и античная триада, романская трехчастная строфа развилась из песни, сопровождаемой пляской; но развитие это шло несколько иным путем.

Общим источником перечисленных стихотворных форм была народная хороводная песня. Движения такого хоровода следует представлять себе приблизительно так. Сперва хор совершает полный круговой оборот в одну сторону и при этом поет припев (ит. ripresa, фр. refrain). Затем он совершает обратный оборот, чтобы вернуться в исходное положение, и при этом поет строфу (ит. stanza, пров. cobla, фр. cople и потом couplet). Но это обратное движение совершается не сразу, а в три приема: сперва хор поворачивается только на полкруга и поет первый «шаг», потом возвращается назад на те же полкруга и поет второй «шаг» и лишь после этого поворачивается на полный круг и поет «хвост» строфы. Понятно, что при этом ритм полукругового первого «шага» оказывается тождествен с ритмом полукругового же второго «шага», а ритм кругового «нисхождения» оказывается тождествен с ритмом кругового же припева; понятно также, что по объему два «шага» в сумме оказывались приблизительно равны «нисхождению».

Хороводная песня такого строения была, по-видимому, общей у всех романских народов; оторвалась от танца и превратилась из народной в литературную (из danza в canso) она у провансальских трубадуров в XII в.; а отсюда разошлась по всей романской, а потом и германской Европе. Ступени последовательного отдаления от плясового истока были следующие: сперва полное повторение начального припева после каждой строфы (так в вирелэ); потом лишь частичное повторение начальных строк песни в конце каждой строфы (так в триолете, ронделе, рондо); потом отпадает и эта перекличка с началом, остается только повторение последней строки во всех строфах (так в балладе); наконец, отпадает и эта перекличка концов строф, строфы продолжают друг друга без повторов и не обязаны больше тематически кружить на одном месте (так в канцоне). Более архаические формы, с припевами и рефренами, разрабатывались преимущественно на севере, во Франции; более новые, бесповоротные,— на юге, в Италии.

Наиболее архаической формой было вирелэ (название звукоподражательное; оно называлось также chanson-balladé, под влиянием провансальской danza-balada; а перейдя в XV—XVI в. в Испанию, оно получило там название «вильянсико»). Сложилось оно в северной Франции в XIII в., было популярно в XIV—XV вв., а затем полностью

вышло из употребления. Оно в точности соответствовало вышеописанному строению плясовой песни: например, припев АБАБАБ, потом восходящая часть строфы ввг + ввг, потом нисходящая абабаб, потом опять припев АБАБАБ (одинаковыми буквами здесь обозначаются строки одинакового ритма, одинаковыми прописными буквами — строки, точно повторяющиеся). Такое вирелэ называлось «простым» (или «пастушьим», bergerette), а если за этим следовали вторая и третья строфы с припевами, то «двойным» и «тройным». Как не успел канонизироваться объем стихотворения, так не успело канонизироваться и строение строфы: размер строк был произвольным (обычно коротким, часто с чередованием строк разного размера), порядок рифм тоже. Вот пример двойного вирелэ (Ж. Фруассар, XIV в.):

Пусть я в черное одет —
Я сам не рад:
Сердце бьется невпопад
На белый свет,
И лежит на мне запрет
Земных отрад.

Пойте песню тем, кто жив,
Тем, кто молод и красив,
И кто влюблен;
А кто грустен и тосклив,
К тем веселый ваш призыв
Не донесен.

Удержите ваш привет
И пылкий взгляд:
Кто угрюмы, те глядят
На черный цвет,—
Мне другой напев пропет
На грустный лад.

Пусть я в черное одет —
Я сам не рад... и т. д.

Кто печален, молчалив,
Тот нимало не счастлив —
Как страждет он!
Я из тех, кто, приуныв,
О весельях позабыв,
Выходит вон,—

Ибо мне надежды нет
На светлый сад.
Долгих дней докучен ряд,
Я стар и сед;
Ах, на ком печали след,
Тем жизнь — как ад.

Пусть я в черное одет —
Я сам не рад... и т. д.

Далее начинается перерождение этой формы. Повторение большого припева, естественное при пляске, становится громоздким в книжной поэзии; поэтому уже в XV в. припев сокращается до одной-двух строк, такие вирелэ получают название carole. Такие одностишные припевы (рефрены) уже не могут быть аналогом, второй, нисходящей половины строфы; зато они легко могут быть вставлены прокладками внутрь строфы, между восходящей и нисходящей частью. Так явились три типа однострофных стихотворений с тройным повтором начального стиха (или двустишия, или полустишия): в начале, в середине и в конце стихотворения. Это 8-строчный триолет, 12-строчный рондель и 15-строчное рондо. В триолете повторялось начальное

двустишие, в ронделе — начальный стих, в рондо — начальное полустишие (rentrement вместо рефрена: сокращенный до предела намек на бывший припев). Промежутки между I и II и между II и III повторами в триолете составляют 1 и 2 неповторяющиеся строки, в ронделе 4 и 4, в рондо 7 и 5. Размером коротких триолета и ронделя был обычно короткий 8-сложник, длинного рондо — длинный 10-сложник. Чередование рифм канонизировалось такое (прописные буквы — повторяющиеся строки: без скобок — рефрены, в скобках — рентременты):

| | | | |
|---|---|---|---|
| триолет: | АБ | + аА | + абАБ |
| рондель: | АБба | + абАБ | + аббаА |
| рондо: | Аабба | + ааб(А) | + аабба (А) |

Такие трехповторные стихотворения вошли в употребление в северной Франции в начале XIV в. и поначалу без разбора назывались «рондо» («круглые», т. е. замкнутые повтором). Канонизация трех типов произошла к концу XV в.: тогда за более новым типом, с укороченными повторами, закрепилось обозначение «рондо», а за более старым, с полнострочными повторами,— «рондель» (это — более новая и более архаическая форма одного и того же слова); тогда же отдельное название получил триолет («тройной»). В эпоху Ренессанса эти средневековые формы вышли из употребления; потом триолет и рондо возрождаются в легкой салонной поэзии барокко и рококо XVII—XVIII вв., а рондель — у романтиков и модернистов XIX в., но широкого распространения уже не имеют.

Вот пример триолета Ж. де Раншена, XVII в.; «королем триолетов» называл это стихотворение Менаж (пер. М. Муравьева, 1778 — это был первый триолет на русском языке):

*Майя первого числа*
*Был мой лучший день на свете*
Что за мысль мне в ум вошла
*Майя первого числа?*
Ты мне сделалась мила,
И коль ты склонна в ответе —
*Майя первого числа*
*Был мой лучший день на свете.*

Вот пример ронделя (концовка «Большого завещания)) Ф. Вийона, XV в.; пер. И. Эренбурга):

*Того ты упокой навек,*
*Пошли покой и вечный свет,*
Кто супа не имел в обед,
Охапки сена на ночлег,
Безбровый, лысый человек,
Как репа гол, разут, раздет,—
*Того ты упокой навек,*

*Пошли покой и вечный свет!*
Он в жизни не изведал нег,
Судьба дала по шее — нет:
Еще дает так тридцать лет.
Чья жизнь похуже всех калек —
*Того ты упокой навек!*

Вот пример рондо («рондо о рондо» Вуатюра, XVII в.):

*Конец!* мне приказала Изабо
Любой ценою сочинить рондо:
Нелегкое задание, признаться,—
Чтоб восемь строк на *-о* и пять на *-аться*!
Но делать нечего — сажусь в седло.

И вот уж пять покинули гнездо:
Дотянем восемь, помянув Бордо;
И скажем (не впервые исхитряться!):
*Конец!*

Что ж, хорошо! Еще добавим до
Пяти, покуда я еще трудо-
способен; уж одиннадцать мне снятся,
И ежели осилю я двенадцать,
То на тринадцатой воскликну: «О!
*Конец!*»

От этой основной линии эволюции рефренных форм были и ответвления. В триолете, ронделе и рондо повторению подлежали начальные строки (или полустрочия) первых строф. В балладе (о которой речь будет ниже) повторению подлежала последняя строка первой строфы: абаббвбВ, абаббвбВ... В виланели («сельская песенка»; первоначально — в Италии и Франции XV в.— в произвольных строфах с повтором последних строк), которая приобрела каноническую форму лишь в поэзии французского Возрождения XVI в., повторению подлежали попеременно то начальная, то последняя строки первой строфы-трехстишия $А_1бА_2$, $абА_1$, $абА_2$... $абА_1А_2$. Наконец, в глоссе («комментарий»), которая была популярна в Испании в XV—XVII вв., повторению подлежали по очереди все до одной строки начальной строфы: обычно начальной строфой («текстом») служило четверостишие из народной песни или известного стихотворения (например, $А_1Б_1А_2Б_2$), а затем следовали четыре десимы — 10-стишия, кончающиеся по очереди каждой из этих строк (например, $вггввааддА_1$, $ежжееббззБ_1$ и т. д.). Художественный эффект всех этих рефренных форм был один и тот же: одна и та же строка, несколько раз повторяясь в новых и новых контекстах, всякий раз получала некоторое новое переосмысление.

Более передовой формой по сравнению с вирелэ была канцона (прованс. canso, ит. canzona) — стихотворение из трехчленных строф,

но уже не только без припевов, а и без рефренов. Ни объем стихотворения, ни размер стихов, ни порядок рифм не был канонизирован и здесь. В Провансе идеалом даже считалась совершенная новизна строфики каждой песни — и действительно, три четверти всех типов провансальских строф были употреблены только по одному разу. Объем стихотворения предпочитался в 5 — 6 — 7 строф (и тогда в нем часто тоже ощущалась трехчленность: 2 + 2 + /1, 2, 3/ строфы), к которым обычно присоединялась заключительная полустрофа (пров. tornata «поворот», ит. commiato «отпуск»), повторявшая ритм и рифмовку нисходящей части предыдущих строф,— последнее напоминание о бывшем припеве; в ней часто содержалось обращение к адресату стихотворения, отсюда позднейшее название «посылка» (фр. envoi, нем. Geleit). Провансальцы предпочитали канцоны из строк одного и того же размера (две трети всех канцон), итальянцы — из сложно чередующихся строк разных размеров. У провансальцев употреблялись термины для тематических разновидностей канцоны (сирвента — политического содержания, тенсона и партимен — диалогического и т. д.), по формальных особенностей эти песни не имели.

Северофранцузская поэзия усвоила из этого провансальского наследия только один тип — самый архаичный, еще сохраняющий рефрен если не в начале, то в конце каждой строфы и посылки: балладу (фр. ballade, пров. balada, ит. ballata; у провансальцев и итальянцев это еще неканонизированная танцевальная песня с припевом впереди и рефренами в концах строф). Французская баллада состояла из трех строф и полустрофы-посылки; если размером был 8-сложник, то строфы были 8-стишные с рифмовкой аб + аб + бвбВ, если размером был 10-сложник, то строфы были 10-стишные с рифмовкой аб + аб + бввгвГ. Последние строки строф повторялись как рефрены. Баллада из 10-сложных 10-стиший, удлинненная до 5 строф с посылкой и посвященная (обычно) более серьезным и высоким темам, носила особое название chant royale («королевская песнь»). Такая французская баллада (не путать с германской балладой — лиро-эпическим жанром народной и литературной романтической поэзии!) переживала расцвет в XIV — начале XVI в., в эпоху Ренессанса вышла из моды вместе с рондо и прочим наследием средневековья, а затем употреблялась лишь в стилизациях.

Пример — знаменитая баллада Ф. Вийона из «Большого завещания» (пер. В. Брюсова):

Скажите, где, в стране ль теней  
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?  
Архилла где? Таида с ней,  
Сестра-подруга незабвенной?  
Где Эхо, чей ответ мгновенный  
Живил когда-то тихий брег,  
С ее красою несравненной?  
*Увы, где прошлогодний снег!*

Где Элоиза, всех мудрей,
Та, за кого был дерзновенный
Пьер Абеляр лишен страстей
И сам ушел в приют священный?
Где та царица, кем, надменной.
Был Буридан под злобный смех
В мешке опущен в холод пенный?
*Увы, где прошлогодний снег!*
Где Бланка, лилии белей,
Чей всех пленял напев сиренный?
Алиса? Биче? Берта? — чей
Призыв был крепче клятвы ленной?
Где Жанна, что познала пленной
Костер и смерть за славный грех?
Где все, Владычица вселенной?
*Увы, где прошлогодний снег!*
О государь! с тоской смиренной
Недель и лет мы встретим бег;
Припев пребудет неизменный:
*Увы, где прошлогодний снег!*

Итальянская поэзия усвоила провансальское наследие шире и разрабатывала канцоны самых разнообразных форм. Среди них особую судьбу имели две, одна — предельно усложненная, другая — предельно упрощенная.

Предельно усложненной формой канцоны была секстина (впервые — в Провансе в XII в., каноническую форму получила у Данте и Петрарки). Это стихотворение из 6 строф по 6 строк (11-сложников), последние слова которых повторяются из строфы в строфу (так называемая «тавтологическая рифма», parola-rima), каждый раз в новом порядке (6, 1, 5, 2, 4, 3 строки каждой предыдущей строфы): АБВГДЕ, ЕАДБГВ, ВЕГАБД, ДВБЕАГ, ГДАВЕБ, БГЕДВА; в конце добавляется полустрофа-торната, в которой по шести полустишиям проходят все те же шесть слов-рифм. Художественный принцип рефренных форм доведен здесь до предела: уже не тождественные строки переосмысляются в контексте новых строф, а тождественные слова в контексте новых строк. Пример — начало и конец секстины Петрарки (стих 30; пер. Е. Солоновича):

Она предстала мне под сенью лавра,
Бела, как снег, но холоднее снега,
Что солнца многие не видел лета,
И предо мной лицо ее и кудри —
Везде, куда б ни обратились очи,
Какой бы домом ни избрал я берег.
Моим мечтам сужден не раньше берег,
Чем облетит убор зеленый лавра;
Когда слезами оскудеют очи —

Льдом станет пламя, вспыхнут толщи снега;
Не так обильны волосами кудри,
Как долго чуда ждать из лета в лето...

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Достойны лавра, свет живого снега,
И кудри, и пленительные очи
В такие лета мне готовит берег.

Предельно упрощенной формой канцоны был сонет. 14-стишный сонет вошел в употребление в Сицилии в середине XIII в. как случай однострофной канцоны (4 + 4 + 6 стихов) с простейшей рифмовкой, подсказанной итальянскими народными песнями (страмботто: АБАБАБ...): АБАБ + АБАБ + ВГВГВГ. В конце XIII-XIV в. сонет перешел в Тоскану и был переработан стильновистами, Данте и Петраркой: предпочтительной рифмовкой 4-стиший у них стала охватная АББА + АББА, а 6-стишие распалось на два 3-стишия, рифмующие чаще всего ВГВ + ГВГ или ВГД + ВГД, но также и любыми другими способами. В таком виде сонет стал популярнейшей стихотворной формой итальянской поэзии вплоть до XIX в. В XVI в. сонет перешел из итальянской поэзии во французскую и здесь был нормализован немного строже — соответственно правилу альтернанса женских и мужских рифм. Первые две строки трехстиший должны были в противоположность итальянским привычкам рифмовать между собой — это давало два варианта рифмовки, «закрытый» ВВГ + ДДГ и «открытый» ВВГ + ДГД. Аналогичным образом и в четверостишиях различались два варианта, «закрытый» (предпочитаемый) АББА + АББА и «открытый» (избегаемый) АБАБ + АБАБ. Некоторые теоретики рекомендовали соединять «закрытые» четверостишия только с «открытыми» трехстишиями и наоборот, но правилом это не стало. Из итальянской и французской поэзии сонет распространился по всей Европе, эпохами наибольшей его славы были Ренессанс и барокко, романтизм и модернизм; при этом, конечно, то и дело он подвергался различным усложнениям и упрощениям. Из этих изменений наиболее известен упрощенный «английский сонет» Сарри и Шекспира, АБАБ + ВГВГ + ДЕДЕ + ЖЖ. Впрочем, большинство английских поэтов, от Донна до Вордсворта, держались обычной французской (реже итальянской) рифмовки.

Пример из П. Ронсара, XVI в. (пер. В. Левика):

Чтоб ваш любовник был в служенье терпелив,
Вам нужно лишь любить — не притворяться в этом.
Одним огнем пылать, одним светиться светом,
Учить язык любви, который так правдив,

Веселой, нежной быть, строптивость усмирив,
На письма отвечать и на привет приветом,
А там, где и слова и письма под запретом,
Уметь высказывать глазами свой порыв;

Хранить его портрет; сто раз на дню украдкой
Брать в руки, целовать его в надежде сладкой,
Стремиться две души, два тела слить в одно,

Делить с ним каждое сердечное движенье,—
И дружбы истинной в нем прорастет зерно.
Нельзя лишь так, как вы — любить в воображенье!

Таковы основные твердые стихотворные формы, сложившиеся в романской поэзии и перешедшие, хотя бы в виде стилизаций, в общеевропейскую. Конечно, все описанные нормы не были непреложны и допускали (особенно в раннюю пору) разнообразнейшие отклонения; конечно, наряду с ними бытовали и другие, менее употребительные, но на этом здесь нет возможности останавливаться. Общая черта рассмотренных форм — их трехчастное строение, выдающее их происхождение от народной хороводной песни. Этим они отличаются, например, от лирического лэ (фр. lai, нем. Leich, пров. descort; от ирландского laed — «песня»), произведения из нетождественных строф, состоящих в тенденции каждая из двух тождественных половин и тем выдающих свое происхождение от церковных антифонных секвенций. (Не путать с эпическими лэ — малой формой рыцарского романа XII — XIII вв., рассказом в стихах обычными 8-сложными двустишиями.)

§ 42. **Вольный стих и белый стих.** Эпоха Возрождения дала себя почувствовать и здесь, в области строфики. Во-первых, как мы видели, она отвернулась от большинства средневековых твердых форм — они для нее слишком ассоциировались со средневековыми темами и стилем, которые она старалась обновить. Только в Италии сонет и (в меньшей степени) канцона сохранили популярность; во Франции же и сонет вслед за рондо, триолетом и пр. опускается в XVII—XVIII вв. до уровня салонной забавы и возрождается лишь в XIX в. Во-вторых же, эпоха Возрождения ввела в поэзию новую, в основном астрофическую стихотворную форму — вольный или смешанный стих (vers libres, vers melés), неупорядоченное сочетание строк разной длины.

Средневековая строфика охотно пользовалась сочетаниями строк разной длины, но они повторялись на одном и том же месте из строфы в строфу, т. е. были предсказуемы; исключения (некоторые формы латинских секвенций и их новоязычных аналогов) были сравнительной редкостью. Развитие музыки в эпоху Возрождения изменило требования к стихотворному тексту: явилась возможность асимметричного, свободного от обязательных повторений развития темы, меняющей на ходу интонацию, а вместе с нею и длину стиха. Сперва (в последней четверти XVI в.) вольный стих укоренился в жанрах, связанных с музыкой. Малым жанром был мадригал («материнское»? «стадное»? — это название перешло на новый жанр со средневековых итальянских пасторальных песен нефиксированной формы), небольшая салонная песня под музыку; большими жанрами были идиллия (от

«Аминты» Тассо) и дифирамб, подражание античной хоровой лирике (от Баифа и Кьябреры), а также, конечно, музыкальная драма (от Ринуччини). Затем (в XVII в.) вольный стих перешел в жанры, уже не связанные с музыкой: из мадригала — в эпиграмму и послание, из идиллии и дифирамба — в «сказку» (стихотворную новеллу) и басню (здесь новатором был Лафонтен: до него басня и новелла в европейской поэзии существовали только в равносложных стихах); из музыкальной драмы — в комедию («Амфитрион» Мольера). Под французским влиянием вольный стих распространяется в XVIII в. в этих жанрах по всей Европе (в силлаботонике его аналогом выступает вольный, т. е. разностопный, ямб), доходя и до Крылова, и до Грибоедова. В XIX в., когда эти жанры выходят из употребления или переходят на прозу, вольный стих теряет свои позиции, но на рубеже XX в., как мы увидим, он еще сыграл свою роль при становлении новейшей формы европейского стихосложения — свободного стиха (см. § 69; там же — о терминологической разнице между «вольным» и «свободным» стихами).

Еще более важное значение имело другое новшество Ренессанса в области стихосложения — опыт отказа от рифмы, реставрация нерифмованного стиха.

Вся новоязычная поэзия средневековья — сперва романского, а потом и германского — была рифмованная или в крайнем случае ассонированная: в эпосе употреблялись сперва длинные тирады на одно созвучие, а потом короткие двустишия, в лирике — сложные строфические переплетения рифм. Гуманисты Возрождения, твердо памятуя, что у греков и римлян рифмы не было, считали ее выдумкой извращенного варварского вкуса, склонного к пустым побрякушкам, и мечтали изгнать ее из поэзии — хотя бы из высокой поэзии античного образца.

Первый шаг опять-таки сделали итальянцы: Триссино в 1515 г. написал нерифмованным 11-сложником трагедию «Софонисба», а в 1528 г.— героическую поэму «Италия, освобожденная от готов». После этого нерифмованный стих легко утвердился и в других жанрах, заимствованных Возрождением от античности через голову средневековья: в дидактической поэме, идиллии, сатире, а с некоторым колебанием — и в элегии. Разумеется, обходились без рифмы и те эксперименты с квантитативным стихом античного образца, о которых будет речь ниже (§ 48).

Из Италии в 1530-х годах нерифмованный 11-сложник переходит в Испанию у Гарсиласо и Боскана, а в 1540-х годах его силлабо-тонический аналог, 5-ст. ямб, появляется в Англии у Сарри (в переводе «Энеиды»). В Испании нерифмованный стих остался достоянием книжной поэзии, в Англии он перешел из книги на сцену («Горбодук» Нортона и Саквиля, 1561), получил широчайшую популярность у елизаветинских драматургов, и с этих пор нерифмованный силлабо-тонический 5-ст. ямб стал для Европы не только (и не столько) «стихом древних», сколько «стихом Шекспира». В романской поэзии нерифмованный стих получил название «распущенный стих» (verso

sciolto, verso suelto), в германской — «белый стих» (blanc vers). Самое широкое значение термина «белый стих» — всякий нерифмованный стих; более узкое — нерифмованный стих на фоне более употребительного рифмованного (т. е. как в новой Европе, а не как в античности); наиболее узкое — только нерифмованный 5-ст. ямб.

В немецкую поэзию нерифмованный стих проник (после единичных ранних опытов) только в XVIII в.: сперва в имитациях античных размеров, потом (начиная с Лессинга) в имитациях шекспировского 5-ст. ямба, потом (начиная с Гердера) в имитациях некоторых народных размеров: так, сербский эпический 10-сложник немецкие поэты переводили 5-ст. хореем без рифм, а испанский романсный 8-сложник — 4-ст. хореем без рифм (испанский ассонанс они плохо ощущали и не всегда передавали).

Наконец, во французскую поэзию нерифмованный стих не проник почти совсем: он был предметом дискуссий и экспериментов, белым 12- и 10-сложником переводили (ради легкости и точности) цитаты и отрывки из античных поэтов; в начале XVIII в., в пору расцвета классицизма с его культом ясности и точности, раздавались голоса, что от рифмы следовало бы отказаться, чтобы не искажать и не затемнять мысль в угоду звуку. К этой мысли склонялся сам Вольтер (в письмах 1719 г. по поводу «Эдипа» и в пробных переводах из «Цезаря» Шекспира), но дальше экспериментов дело не пошло — ни один французский поэт не стал писать оригинальные нерифмованные стихи ни в XVIII, ни в XIX в. Только на рубеже новейшего времени, с наступлением эпохи верлибра, французский стих вместе с традиционным ритмом отказался и от традиционной рифмы. Отчего французский стих оказался здесь консервативнее итальянского и испанского, не говоря уже об английском и немецком? Видимо, оттого, что он был «силлабичнее» всех, меньше всего отклонялся от естественной языковой ритмики словосочетаний: без рифмы в нем недостаточно бы выделялись стихоразделы и строки сливались бы в прозу (это было обычным возражением французских традиционалистов против отказа от рифмы).

Какое значение имело это повторное освоение нерифмованного стиха, легко представить. Во-первых, оно придавало стиху новую гибкость: он становился синтаксически свободнее, не укладываясь в рамки двустиший, и становился лексически свободнее, не считаясь с ограниченным словарем рифмующих слов. И то и другое особенно было важно для драматического стиха. Во-вторых, оно придавало стиху новую простоту: античный нерифмованный стих был единственным в античной поэзии и поэтому не казался повышенно простым, новый же нерифмованный стих воспринимался на фоне преобладающего рифмованного, и простота его становилась ощутима. Осмысляться же эта простота могла по-разному: и как высокое самоограничение в духе античной гармонии, и как первобытная непосредственность и стихийная прелесть. И то и другое было небезразлично для приближающегося романтизма.

# VIII

# СТАНОВЛЕНИЕ ГЕРМАНСКОЙ СИЛЛАБОТОНИКИ

§ 43. **Немецкая рифмованная тоника.** Мы переходим от романских стихосложений к германским — немецкому и английскому. Именно в них произошло окончательное рождение новой системы стихосложения — силлабо-тонической: романская силлабика получила дополнительную организацию от упорядоченного чередования ударных и безударных слогов, учет которых был привычен слуху, воспитанному на древнегерманской тонике.

Мы уже встречали одну попытку взаимодействия романской силлабики и германской тоники — тогда, когда в Испании сложился стих «Сида», полуорганизованный сразу по обоим этим признакам (§ 37). Тогда это взаимодействие осталось беспоследственным. Теперь такого же рода встреча двух стиховых культур происходит на новой почве и дает в результате новую систему стихосложения. Удается это не сразу, а по меньшей мере с трех попыток. Первая попытка была при стихийном контакте с латинской средневековой силлабикой; вторая — при стихийном контакте с французской средневековой силлабикой (с 8-сложным стихом); третья — при осознанном контакте с итальянской и французской ренессансной силлабикой (с 11-и 12-сложным стихом).

Первый шаг к овладению романским опытом сделала немецкая поэзия, когда почувствовала, что аллитерационная тоника уже не дает достаточной организации стихотворной речи (§ 10). В IX в. немецкая поэзия переходит от аллитерированного стиха к рифмованному и после этого уже к аллитерации не возвращается (если не считать экспериментов Вагнера и других постромантиков). Любопытно, что продолжающаяся языковая тенденция к редукции заударных слогов не помешала смещению созвучия именно на эти слоги: культурный престиж латинского образца оказался сильнее, чем склонности языка.

Первым памятником нового стиха стало большое стихотворное переложение Евангелия, сочиненное в 863— 870 гг. Отфридом Вейсенбургским из Эльзаса, с предисловиями в стихах (по-немецки) и в прозе (по-латыни), обосновывавших это новаторство. Стих здесь еще очень далек от силлаботоничности. Длинная строка состоит из двух коротких полустиший, зарифмованных между собой. Преобладающий объем полустишия — 2 — 3 слова, 6 — 7 — 8 слогов, как в «Сиде»; рифма — примитивная, часто односложная, иногда напоминающая романский ассонанс (т. е. с нетождественными согласными звуками).

Никакого упорядоченного чередования ударений и безударностей здесь еще нет, перед нами еще не силлаботоника, а рифмованная (в отличие от прежней аллитерированной) тоника. В немецком языке, как известно, фонологически различаются долгие и краткие слоги; можно заметить, что в укороченных полустишиях (со стыками ударений) преобладают долгие слоги, а в удлиненных полустишиях распространение междуударных интервалов происходит чаще за счет кратких слогов. По-видимому, стихийные попытки упорядочить получающийся ритм делались как за счет урегулирования ударений, так и за счет урегулирования долгот. Может быть, при иных условиях в немецкой поэзии мог бы развиться квантитативный стих; но покамест два принципа стиховой организации, сталкиваясь, только мешали друг другу. Вот образец звучания этой рифмованной тоники (из программного пролога; знаки ритмических ударений принадлежат самому Отфриду, но что ими подчеркивается — не совсем ясно):

Nu es filu manno‿intíhit / in sína zungen scríbit,
  joh ílit, er gigáhe, / thaz sínaz io gihóhe:
Wánana sculun Fráncon / eínon thaz biwánkon
  ni sie in frénkiskon bigínnen / sie gotes lób singen?..

Многие пишут нынче / всяк в своем наречье,
  о том стараясь, / чтоб имя их возвышалось.
Франкскому ли народу / не взять ту же свободу
  чтоб Господню славу / петь и франкскому слову?
Досель в нем так не пелось, / по правилам не умелось,
  но и в нем есть ровность / и красивая стройность:
Потрудись прилежно / и достигнешь, верно,
  что светло и достойно / прозвенит божие слово...

Бесформенность получающихся тонических полустиший не позволяет с уверенностью угадать, какую именно из форм латинского рифмованного стиха Отфрид брал за образец. Высказывалось два предположения: что это гексаметр с леонинской рифмой (как раз в это время начинавший входить в моду, § 28) и что это 8-сложник (8д) амвросианских гимнов. Более убедительным представляется первое мнение (потому что «Евангелие» Отфрида отнюдь не предназначалось для пения; потому что неравносложные полустишия гексаметра гораздо ближе к силлабическому разнобою Отфридова стиха, чем ровные 8-сложники гимнов); но, кажется, большинство ученых пока склоняется ко второму (потому что в гексаметре второе полустишие в среднем длиннее первого, а у Отфрида — короче; потому что синтаксически строки Отфрида стремятся группироваться в 2 + 2 полустишия, как в амвросианской 4-стишной строфе).

Рифмованный тонический стих такого строения остается господствующим в немецкой поэзии 300 лет, с IX по XI в. («Песнь о Людвиге»,

«Песнь об Анноне» и др.). За это время объем его несколько разбухает. преобладающими формами становятся 2—3—4 слова, 6—7—8—9 слогов, рифмованные отрезки ощущаются уже не столько как полустишия длинных строк, сколько как самостоятельные короткие строки. В одних произведениях силлабический разнобой шире, в других ограниченнее, но стремления к выравниванию строк нет нигде, даже в первых переложениях французских 8-сложников («Песнь об Александре» Лампрехта, ок. 1150). Единственное, что можно заметить,— это что более короткие строки предпочитают иметь женское окончание (как бы набирая лишний слог в конце), а более длинные — мужское (как бы сопротивляясь дальнейшему удлинению). Это будет иметь значение для дальнейшего упорядочения немецкого ритма.

§ 44. **Немецкая миннезингерская силлаботоника.** Второй шаг к овладению романским опытом был сделан в конце XII в., когда на Германию хлынуло влияние модной французской куртуазной поэзии — провансальской лирики трубадуров и северофранцузских рыцарских романов. Оно принудило тонический стих к силлабическому выравниванию по французскому образцу — чтобы новые песни можно было петь на заемные романские мотивы: известно, что новые напевы миннезингеров бывали прямыми контрафактурами французских. А музыка трубадуров и труверов была (по господствовавшему до недавних лет мнению Бека и Обри) музыкой модальной: в ее основе было правильное чередование устойчивых кратких и варьируемых долгих нот, сознательно имитировавшее античные квантитативные стопы — модусы ямбический, хореический, дактилический, спондеический и др. В романской поэзии на эти мотивы пелись силлабические тексты, никакого соотнесения словесных ударений с музыкальными долготами не было.

В германской поэзии случилось иначе. Слух, привыкший к тоническому ударению, чувствовал, что в ряду слогов ударные так же выделяются среди безударных, как в ряду нот сильные места среди слабых, и стремился, чтобы эти выделения совпадали. Так, тяготея к долгим нотам, словесные ударения стали образовывать в песенном тексте правильный ямбический, дактилический и иной ритм. Может быть, здесь перед нами та же закономерность соотношения стиха и музыки, какую мы наблюдали в истории секвенции (§ 32): в менее развитой музыке словесный текст тянется за напевом, стараясь подкрепить своим ритмом его ритм, а в более развитой музыке словесный текст отстраняется от напева, предпочитая быть нейтральным фоном, на котором вырисовывается сложный музыкальный узор. Французская музыка была более развитой, в ней аморфность силлабического стиха контрастировала со сложностью напева; немецкая музыка была проще, в ней словесный текст стремился следовать как можно точнее за тем же самым напевом, и от этого складывался в силлабо-тонический ритм.

В результате такой перестройки песни немецких миннезингеров очень скоро обнаруживают не только силлабическую выровненность, но и правильное или почти правильное силлабо-тоническое чередование ударных и безударных слогов через один или (реже) через два. Если через один, то перед нами первые в европейской поэзии силлабо-тонические ямбы и хореи — например, в знаменитой песне Вальтера фон дер Фогельвейде (4 стиха 4-ст. ямба, рифмами разбитые на 6 строк, и 2 стиха 4-ст. хорея с звукоподражательным перебоем между ними; в 4-й строке — распущение слабого места на две ноты и два слога; пер. О. Румера *):

**Un**der den **lin**den
an der **hei**de
Dâ **un**ser **zwei**en **bet**te **was**,
Dâ **mu**get ir **vin**den
**schô**ne **bei**de
Ge**bro**chen **bluo**men unde **gras**.
Vor dem **walde**‿in **ei**nem **tal** —
tandaradei,
**Schô**ne **sanc** diu **nah**tegal...

Под липой свежей
у дубравы,
Где мы лежали с ним вдвоем,
Найдете вы те же
цветы и травы:
Лежат, примятые, ничком.
На опушке соловей —
тандарадей
Заливался все нежней.

Когда пришла я
на лужочек,
Уж и прием устроил мне —
Мать пресвятая! —
мой дружочек:
Я и доселе как во сне.
Целовались раз пятьсот —
тандарадей!
До сих пор мой красен рот.

Если ударные слоги повторяются не через один, а через два безударных (в угоду «дактилическому» модусу), то перед нами первые в европейской поэзии силлабо-тонические дактили — например, в песне Генриха фон Морунгена (4-ст. дактиль, но 3-я строка — 5-ст. ямб, а 5-я строка — два хореических полустишия; пер. В. Микушевича *):

**Leit**liche **blicke**‿unde **grâz**liche **riu**we
**Hân** mir daz **herze**‿und den **lîp** nâch ver**lorn**.
Min **alte** **not** die **klag**te **ich** für **niu**we
**Wan** daz ich **fürh**te der **schimp**fere **zorn**...

Ежели только посмотрит сурово —
Рвется душа, и меня нет как нет;
О злой моей вине терзаюсь снова,
Страшно услышать немилость в ответ,
Так как мой напев
для одной любви пропет,—
Грех искажать мое верное слово:
Песней моею рожден я на свет.

В рыцарской немецкой лирике, таким образом, силлаботоника сумела установиться на рубеже XII-XIII вв. сравнительно быстро, потому что она могла опереться на «модальный ритм» напева. В рыцарском немецком эпосе, который не пелся, а рецитировался, силлаботоника утверждалась не так быстро и не так четко. Образцом нового эпического стиха был, конечно, стих французских рыцарских романов, т. е. силлабический 8-сложник. К нему и начинает подравниваться немецкий тонический стих предыдущего периода — короткие тонические строки, развившиеся из полустиший громоздкого отфридовского стиха. Выравнивание числа слогов и здесь сопровождается выравниванием расположения ударений: ударные и безударные слоги стремятся чередоваться через один, силлабический 8-сложник превращается в силлабо-тонический 4-ст. ямб.

xx xx xx x́
∪x́ ∪x́ ∪x́ ∪x́

Но это превращение неполное: оно нуждается по меньшей мере в трех оговорках.

Во-первых — о зачине стиха. Упорядоченное чередование ударных и безударных слогов внутри стиха придавало ему такую четкость и предсказуемость ритма, которой не знал французский силлабический 8-сложник. Опорным местом, с которого начиналось ощущение ритма стихотворной строки, становился не первый слог после стихораздела (как в силлабическом стихе), а первый ударный слог после стихораздела: начиная с него, слух ждал появления нового ударения на каждом втором слоге и ощущал подтверждение или неподтверждение этого ритмического ожидания как эстетический факт. Поэтому предшествующий, начальный безударный слог строки терял свое значение и даже мог опускаться (несмотря на то что при этом нарушалась равносложность строк): строки 4-ст. ямба свободно чередовались со строками 4-ст. хорея.

Во-вторых — об окончании стиха. Во французском силлабическом образце 8-й слог, последний (или, при женском окончании, предпоследний), нес обязательное ударение — потому что во французском языке слова имели ударение только на последнем (или, при женском окончании на *-е*, на предпоследнем) слоге. В немецком языке такого акцентологического закона не было, там ударение приходилось на корень и тяготело скорее к началу слова; зато в немецком было много второстепенных ударений, небентонов (на тяжелых суффиксах, на вторых корнях сложных слов). Это означало, что на сильных местах немецкого силлабо-тонического стиха главное ударение часто уступало место второстепенному ударению или даже безударному слогу, так что фактически в этом немецком ямбе чередовались не обязательно-ударные и обязательно-безударные слоги, а преимуществен-

но-ударные и преимущественно-безударные. Концевое ударение не составляло исключения: ударение на нем тоже становилось произвольным и могло пропускаться. Такая необязательная ударность последнего сильного слога приводила к тому, что он тоже терял свое опорное значение и даже мог отпадать: тогда 4-ст. ямб с мужским окончанием превращался в 3-ст. ямб с женским окончанием. (В исполнении, по-видимому, это женское окончание строки растягивалось, компенсируя укороченность строки,— как в русских народных песнях, § 7; немецкие теоретики придают этому очень большое значение, но это не так уж важно, потому что относится не столько к стихосложению, сколько к стихопроизнесению). Таким образом, 4-ст. ямб мог чередоваться не только с 4-ст. хореем, но и с 3-ст. ямбом с женским окончанием.

Наконец, третья оговорка — о срединной части стиха. Здесь привычка к чистой тонике с неравномерными промежутками между ударениями тоже оказывала сопротивление силлабо-тонической регуляризации стиха: поэтам хотелось то добавлять лишний безударный слог между ударениями, то, наоборот, пропускать полагающийся по схеме (последнее — чаще, потому что тонический стих предшествующего периода был обычно короче 8 слогов). Особенно неустойчив оказывался 5-й слог 8-сложника; он как бы начинал собой второе полустишие и по аналогии с начальным слогом первого полустишия стремился к свободному опущению. В результате долгих колебаний поэты-эпики по большей части удержали за собой эту вольность: серединный безударный слог опускался почти так же свободно, как и начальный, и это не ощущалось нарушением ритма.

В результате таких оговорок схема немецкого эпического стиха XII-XIII вв. оказывается сложнее, чем вышеобозначенная: это не столько правильный силлабо-тонический 4-ст. ямб, сколько промежуточный между силлабо-тоникой и тоникой 3-4-иктный тактовик:

∪x́ ∪x́ ∪x́ ∪´
(∪)x́ ∪x́ (∪)x́ ∪(x́)

Но из многочисленных ритмических вариаций этого гибкого размера поэты все больше сосредоточиваются на правильных силлабо-тонических, на 4- и 3-ст. ямбах и хореях. Происходит это постепенно и растягивается на сто лет: у Генриха фон Фельдеке (1170-е годы) ямбов около 30% строк (с хореями — 40%), у Готфрида Страсбургского и Вольфрама фон Эшенбаха (1200-е годы) — около 60% (с хореями 80%), у Конрада Вюрцбургского (1280-е годы) — около 90-95%. В русских переводах стих немецких рыцарских романов принято передавать правильным 4- и 3-ст. ямбом, но это — упрощение. Вот пример реального звучания этого стиха (из «Тристана» Готфрида Страсбургского, пер. О. Румера *):

**Nu** daz diu **maget** **unde** der **man**,
    **Isôt** unde **Tristan**,
den **trank** getrunken **beide**, **sâ**
was **ouch** den **werlde‿unmuoze** **dâ**
**Minn'**, **aller** **herzen** jâgaerîn,
und **sleich** z' ir **beider** **herzen** **în**,
**ê** sî's ie **wurden** **gewar**,
dô **stiez** si‿ir **sigevanen** **dar**
und **zôch** si **beide**‿in ir **gewalt**:
si **wurden** **ein** und **einvalt**...

И вот когда (—) муж и дева,
Тристан и королева,
Напиток выпили, пришла
(—) Та, кто муки без числа
Вселяет в мир,— пришла любовь,
(—)Взволновав (—) в сердце кровь.
(—)Был ее не слышен шаг,
Но миг — и свой победный стяг
Она в сердцах их водрузила:
То, что двойным (—) прежде было,
Единым сделалось тотчас,
(—) Долгий их раздор погас...

Это не единственный вид немецкого эпического стиха, сложившийся к началу XIII в. Между тем как в западной, рейнской Германии осваивался новомодный «рыцарский эпос», на восточной окраине Германии, в Австрии, складывался архаизированный «героический эпос», перерабатывавший преимущественно материал немецких сказаний и больше ориентировавшийся на короткий тонический стих предшествующего периода: «Песнь о Нибелунгах» (ок. 1200) и примыкающие к ней поэмы. Беспорядочный тонический ритм старого стиха здесь тоже упорядочивался и силлабо-тонизировался, но установка на краткость осталась: в стихе рыцарского эпоса преобладали строки 4-иктного тактовика, в стихе героического эпоса — полустишия 3-иктного тактовика. Рыцарский эпос рецитировался, героический (по-видимому) пелся и был строфичен: строфы состояли по большей части из 4 длинных строк по 2 полустишия 3-иктного тактовика, а последнее полустишие в строфе обычно удлинялось как знак строфической концовки (в «Нибелунгах» — до 4-иктного, в «Кудруне» — до 5-иктного тактовика). Наиболее известна строфа «Нибелунгов» (она же «кюренбергеровская строфа», по имени австрийского миннезингера, употреблявшего ее в лирике еще раньше, во второй половине XII в.). В русских переводах обычно и этот размер выравнивается в правильные ямбы. Вот образец его реального звучания (пер. Ю. Корнеева *):

Ez **wuochs** in **Burgonden** / ein vil **edel** **magedîn**,
daz in **allen** **landen** / niht **schoeners** **mohte** **sîn**.
**Kriemhilt** geheizen; / si **wart** ein **schoene** **wîp**,
dar **umbe** **muosen** **degene** / **vil** verliesen den **lîp**...

Жила у бургундов / девица юных лет,
Ее лучше и краше — / еще не видел свет;
Звалася Кримхильдой, / и так была мила,
Что многих красота ее / на смерть и гибель обрекла...

§ 45. **Разложение миннезингерской силлаботоники.** Таковы были результаты второго сближения германского тонического и романского силлабического стиха. Мы видим, что уже на этом этапе силлабо-тоническое стихосложение, основанное на правильном чередовании ударных и безударных слогов, фактически было выработано — в лирике в большей степени, в эпосе пока в меньшей. Но это достигнутое равновесие силлабического и тонического принципа организации стиха не оказалось устойчивым. Только что сложившийся в XIII в. немецкий силлабо-тонический стих начинает в XIV—XVI вв. вновь раздваиваться на чисто-тонический и (новый для Германии) чисто-силлабический. Преодоление этого разрыва и окончательное утверждение силлаботоники в немецкой поэзии откладывается до XVII в.

Чисто-силлабическое направление развития немецкого стиха было прямым продолжением силлабического выравнивания, наметившегося под французским влиянием. Оно господствует в литературном стихе, продолжающем традиции предыдущего рыцарского периода. Наследником песенного стиха рыцарей-миннезингеров становится песенный стих городских мейстерзингеров XIV—XVI вв., наследником повествовательного стиха большого рыцарского эпоса становится повествовательный стих малого городского эпоса — шванков и т. п. И в том и в другом происходят одни и те же процессы. Силлабическая правильность становится абсолютной: в говорном парнорифмованном стихе все строки 8-сложны, а при женском окончании 9-сложны; в песенном строфическом стихе строки в строфе могут быть разной длины, но порядок этих строк повторяется из строфы в строфу совершенно точно. Силлабо-тоническая правильность, наоборот, расшатывается: в ямбе ударения легко смещаются с четных слогов на нечетные. Создается впечатление, что двойная организованность новосозданного силлабо-тонического стиха показалась его создателям чрезмерной, избыточной, и они, доведя до предела организованность силлабическую, стали для компенсации ослаблять организованность тоническую. Правда, ослабление это было осторожным: до такой естественно-языковой свободы расположения, как во французском стихе, дело не доходило, силлабо-тоническая организация по большей части чувствовалась как неопределенный ритмический фон (подробнее об этом — далее, § 51), и сдвиги ударений ощущались на этом фоне как перебои, хотя и широко допустимые.

Примером песенного стиха XVI в. с чисто-силлабическими сдвигами ударений может служить размер протестантских духовных песнопений: строфы в них были проще, чем у мейстерзингеров, и сдвиги реже, но ощущались они тем заметнее:

**Va**ter **un**ser im Himmelreich,
Der Du uns alle heiszet gleich
**Brü**der sein und Dich rufen an
Und willt das beten von uns hân...

**От**че, **и**же на небеси,
Перед тобой мы все равны:
**Бра**тьями быть ты нам велел,
Мольбы слать в горний твой предел...

Примером говорного стиха XVI в. с чисто-силлабическими сдвигами ударений может быть «равносложный книттельферс» (Knittelvers, букв. «дубовый стих», презрительное название, появившееся в XVII в.) шванков и фастнахтшпилей Ганса Сакса и его современников. Образец — из шванка Сакса «Сатана не пускает в ад ландскнехтов» (пер. Б. Пуришева *):

Man sagt, es sey in deutschen landen
Gar ain **bö**ses volk auferstanden,
**Wel**che man nennet die lanczknecht.
O, der mir der ain düczet precht,
Das ich nur sech, was fuer lewt wern!
Man saget, sie **fa**sten nicht gern,
Sie sint **lie**ber **al**lezeit vol...

**В лю**дях,— такая весть проникла,—
**Пле**мя лютых вояк возникло:
Ландскнехтами **кли**чет их люд.
Пусть нескольких мне приведут,
Чтоб мог на них я поглядеть:
Они не любят-де говеть,
Зато **пьян**ствуют завсегда,
**В ра**дость кутеж им и гульба...

В обычных русских переводах такие сдвиги ударений не передаются, и стих выравнивается в правильный ямб.

Чисто-тоническое направление развития немецкого стиха было, напротив, реакцией на силлабическое выравнивание, происходившее под французским влиянием. Опыт силлаботоники рыцарской лирики и романа XIII в. показал слуху, что упорядоченное расположение ударений, действительно, дает большую художественную выразительность, но показал в то же время, что такая упорядоченность ощутима не только при строгом чередовании ударных и безударных слогов, но и при более или менее отдаленном приближении к такому чередованию. На это и опирается чисто-тоническая поэзия XIV—XVI вв., сохраняя (вряд ли осознанную) связь с традицией дорыцарской тоники. Чисто-тоническое направление господствует в наименее канонизированных областях поэтической жизни: в народной песне (преимущественно

крестьянской; первые печатные издания народных песен появляются в XVI в.) и в низовых жанрах городской поэзии (шванках, фарсах и пр.).

Песенный стих народной лирики и баллад представляет собой по большей части дольник: постоянное количество ударных слогов (4 или 3) и переменное количество безударных слогов в промежутках между ними (1 или 2) — это более простой ритм, чем тактовик рыцарских романов. Наиболее употребительными строфами были 4-стишия из сплошных 3-иктных стихов (напоминавших полустишия длинной «нибелунговской строки») и в меньшей степени — 4-стишия с чередованием 4—3—4—3-иктных стихов (более отдаленно напоминавших ритм «вагантского» 7 + 6-сложника). 1-сложные междуиктовые интервалы преобладали над 2-сложными, так что ямбическая организация как неопределенный ритмический фон до некоторой степени ощущалась и здесь. Говорной стих низовой городской поэзии («неравносложный книттельферс») имел ритм менее правильный, у разных авторов сильно колебавшийся от относительной близости к 4-ст. ямбу и 4-иктному дольнику до нарочитой игры разноударными строчками с неравносложными междуударными интервалами; такие строчки звучали как рифмованная проза.

Пример песенного 3-иктного дольника (из народной баллады «Королевские дети»):

Se nam in ere blanke‿arme
Den künigsson, o we!
Se sprank met em in de wellen:
«O vader un moder, ade!..»

Она взяла в белые руки
Королевского сына, увы!
Она с ним бросилась в воду:
«Отец и мать, прости!..»

Пример говорного «неравносложного книттельферса» (из пародической пьесы А. Грифиуса, XVII в.):

Drumb glaubt, das man es wol erlebt,
Dass ein Todter den andern begräbt,
Es sey Winter, Sommer oder Lenz.
Wünscht euch zu guter Nacht der Schulmeister und Kirchen-
schreiber zu Rumpels-Kirchen, Herr Peter Squentz.

И говорят, в конце концов,
Что мертвые хоронят своих мертвецов,
Зимой ли, весною ли или летом.
И Петер Сквенц, румпельскирхенский школьный учитель и
церковный писец, прощается с вами на этом.

Судьба двух разветвившихся направлений эволюции немецкого стиха была неодинакова. Чисто-силлабический стих, замкнутый в пределах книжной поэзии, не пережил своей эпохи, и когда в XVII в. в

немецкой поэзии с третьего приступа окончательно утвердилось силлабо-тоническое стихосложение, то чистая силлабика перестала существовать. Чисто-тонический стих, опиравшийся на народную поэзию, имел другую судьбу: в эпоху классицизма он сохранил применение на литературной периферии, в пародической и комической поэзии, а в эпоху предромантизма и романтизма возрождается и в высокой литературе: неравносложным книттельферсом не только Шиллер пишет стилизованный «Лагерь Валленштейна», но и Гёте — первый монолог Фауста, а народно-песенный дольник расцветает у романтиков вплоть до Генриха Гейне (§ 67).

Но на пути к этому была еще силлабо-тоническая реформа XVII в., а она опиралась на силлабо-тонический опыт английской и вслед за нею голландской поэзии. Поэтому сперва необходимо проследить историю становления силлаботоники в английском стихе.

§ 46. **Английская рифмованная тоника.** Переход английской поэзии от аллитерационной тоники через влияние латинской и французской силлабики к нововыработанной силлаботонике совершался приблизительно по тем же ступеням, что и в немецкой, но гораздо более ускоренно: здесь этот процесс начинается не в IX, а в XII в. и заканчивается не к XVII, а к XV в. Поэтому те явления, которые в немецкой поэзии следовали друг за другом, в английской часто возникают почти одновременно. Кроме того, характер романского влияния в Англии был несколько иным: французская лирика (и музыка) не привилась здесь так, как в Германии, поэтому у романского силлабизма здесь было меньше опоры, а у германского тонизма больше. В результате чистая силлабика никогда не достигала в Англии такого, хотя бы временного, значения, как в Германии, а чистая тоника всегда оказывала больше деформирующего давления на силлаботонику.

Первый контакт английского стиха с романской силлабикой — с латинским средневековым стихом — оставил памятником религиозно-дидактические поэмы «Ормул» и «Поэма нравственная» (ок. 1180). Если в Германии на этом этапе образцом Отфриду служил то ли леонинский гексаметр, то ли амвросианский 8-сложник, то в Англии образцом оказался новомодный «вагантский стих» 7д + 6ж с его тенденцией к хореическому ритму. Дактилическое предцезурное окончание превратилось в английском стихе в мужское, а каждое полустишие приобрело по лишнему безударному слогу в начале, сменив, таким образом, хореический ритм на ямбический: получился 4 + 3-ст. ямб, длинный стих, называемый иногда «септенарием» (7-стопником) и печатаемый то в одну, то в две строки. В «Ормуле» строки нерифмованные, в «Поэме нравственной» рифмованные:

Ich em nu alder thene‿ich wes / a wintre and a tare.
Ich welde mare thene‿ich dede; / mi wit ahte bon mare...

Я ныне старше, чем я был, / годами и умом;
Пора мне больше бы иметь / ума во мне самом.
Играл я долго, как дитя, / словами и делами
Теперь я стал уже не юн, / но все незрел речами...

В книжной средневековой поэзии этот размер не стал господствующим; но так как он продолжал употребляться в гимнах на латинские мотивы и был у всех на слуху (даже с латинскими строками:

Holy Mary, Mother mild, / Mater salutaris,
Fairest flower of any field / Vere nuncuparis...),

то он легко перешел в устную народную поэзию и стал основным размером английских народных песен и баллад. Если в немецком фольклоре преобладают 4-стишия из ровных 3-ударных строк, то в английском — из чередующихся 4- и 3-ударных. При этом переходе он потерял силлабо-тоническую четкость и из ямба (с 1-сложными междуиктовыми интервалами) превратился в дольник (с 1—2-сложными интервалами). Пример — из баллады XV в. «Патрик Спенс» (пер. О. Румера *):

The king sits in Dumferling towne,
Drinking the blude-reid wine:
O whar will I get guid sailor
To sail this schip of mine...

Король в Думфёрмлине сидит,
Вино пурпурное пьет:
«Корабль мой готов, но где моряк,
Что в море его поведет?..»

Такая 4—3-ударная дольниковая строфа с рифмовкой хаха получила в английском стихе название «обычный размер» (common measure). Менее употребительная в балладах сплошь 4-ударная строфа называлась «долгий размер» (long measure), а прихотливая 3—3—4—3-ударная — «короткий» или «птичников размер» (poulter's measure — будто бы от обычая торговцев яйцами к каждой второй дюжине прибавлять лишнее яйцо); этим размером, в частности, сочинялись в XVI в. «сумасшедшие песни» нищих. 4-ударные строки в этих строфах (в «птичниковой» — почти всегда) разлагаются на два 2-ударных полустишия с внутренней рифмой; пример — «Песня Тома из Бедлама», XVI в.:

With a host of furious fancies,
Whereof I am commander,
With a burning spear / and a horse of air
To the wilderness I wander...

С полком неистовых бредов,
Над которыми я властелином,
С копьем в огне, / на воздушном коне
Я скачу по глухим стремнинам...

Второй контакт английского стиха с романской силлабикой — с французским эпическим 8-сложником — произошел почти одновременно, на рубеже XII и XIII вв., и при этом в двух вариантах: с преобладанием местной тонической традиции и с преобладанием заемной силлабической тенденции. Результаты получились разительно несхожие, но постепенно это несходство сгладилось — разумеется, в угоду традиционной тонике.

Памятником взаимодействия английского стиха с с французским при преобладании местной тоники над силлабикой осталась первая английская поэма светского содержания — «Брут» Лайамона (ок. 1200). Хотя это и был перевод французской (нормандской) поэмы Васа, от 8-сложного размера источника здесь не сохранилось почти ничего; вместо этого получились длинные строки из слабо рифмованных полустиший, в которых рифма иногда дополняется или даже подменяется аллитерацией на староанглийский лад. Ни на силлабический, ни на силлабо-тонический ритм здесь нет и намека; стих звучит похоже на немецкую тонику Отфрида, если не еще архаичнее. Вот пример (плотник предлагает королю Артуру сделать знаменитый Круглый стол):

And **setten** hit whar thu **wulle** / after **thine i-wille**,
And ne **dert** thu **navere adrede** / to there **worlde longen**,
That **aevere** aenie **modi cnicht** / at **thine borde makie fiht**,
For ther scal the **hehghe** / beon **aefne** than **loghe**.
**Timber** me **lete** biwinnen / and that **beord** biginnen...

Посади их в застолье / по своей воле,
И тогда не бойся, / и страху не дайся,
Что за столом рыцарь / начнет с рыцарем биться,—
Ибо ни высших / не будет мест, ни худших.
Дай мне лесу по счету, / и я начну работу...

Далее, как в немецкой поэзии из полустиший отфридовского стиха развились короткие стихи «Песни о Людвиге», «Песни об Анноне» и пр., так и в английской поэзии из полустиший лайамонова стиха развились короткие строки первого рыцарского романа — «Король Горн» (ок. 1225). Но здесь уже чувствуется разница: немецкий стих «Людвига» и «Аннона» — это еще чистая тоника, английский стих «Короля Горна» — это уже на четыре пятых силлабо-тонический 3-ст. ямб или хорей. Вот пример — начало поэмы (рифмы подлинника в переводе не переданы):

| | |
|---|---|
| **Alle** heo ben **blythe** | Мир вам, добрым людям, |
| That to my **song** y-**lythe**. | Пришедшим нас послушать |
| A **song** y-**chulle** ou **singe** | Я спою вам песню |
| Of **Allof** the **gode kynge** — | О короле Аллофе |
| **Kyng** he **wes** by **weste**, | Из западного края |
| The **whiles hit** y-**leste** — | В давнее время. |
| Ant **Godylt** his **gode quene**, | Жена его — Годильда, |
| No **feyrore myhte bene** — | Краше ее не бывало; |
| Ant **huere sone hihte Horn**... | А сына их звали Горн... |

Памятником взаимодействия английского стиха с с французским при преобладании заемной силлабики над местной тоникой остался стихотворный дебат «Сова и соловей» (аллегорический спор между религиозной созерцательностью и куртуазной влюбленностью), тоже писанный около 1200 г. Здесь все строки 8-сложны и ударения располагаются таким четким ритмом 4-ст. ямба, какого еще не достиг к этому времени даже немецкий стих. Трудно представить себе, что этот отработанный стих одновременен с хаотическим стихом «Брута». Вот начало этой небольшой поэмы:

Ich **was** in **one** **su**mere **da**le;
In one **su**þe **di**ghele‿**ha**le
I **her**de‿Ich **hol**de **gre**te **ta**le
An **u**le‿and one **nigh**tingale.
Þat **plait** was **stif** and **stark** and **strong**,
Sum **wile** **sof**te, ‿and **lud** **among**;
And **ai**ther **a**ghen **o**þer **swal**
And **let** þat **u**vole **mod** ut **al**...

Однажды я в долину вышел
И в неприметном месте слышал,
Какой там спор среди ветвей
Вели сова и соловей.
Сурово пренье их и строго,
В обоих крику было много,
И в каждом был жестокий пыл,
И каждый каждого бранил...

Но удержаться на таком уровне силлабо-тонической четкости английскому стиху XIII—XIV в. не удалось. Первый английский 4-ст. ямб надолго остался единственным: в последующих рыцарских романах он стремительно расшатывается в сторону чистой тоники: лишние слоги, пропуски слогов и сдвиги ударений появляются куда чаще, чем в немецком эпическом тактовике. Вот пример из поэмы «Флорис и Бланшефлёр» (вторая половина XIII в., переложение с французского; юного принца Флориса посылают в школу):

**Fei**re **so**ne,— he **sei**de,— thou shalt **ler**ne:
**Lo**, that **thou** do **full** **gher**ne!»
**Flo**ris **an**swerd with **we**pyng
As he **stood** byfore the **kyng**:
**All** **wè**pyng **seide** **he**:
«Ne **shal** not **Blan**cheflour **ler**ne with **me**?
Ne **can** y **noght** to **scole** **g**oone
Without **Blan**cheflour**e**»,— he **sei**de **tha**ne...

«Милый сын, учись! — сказал король,—
Будь прилежен, изволь!»
Флорис весь в слезах стоял

И родителю отвечал,
Полный слез вскинув взор:
«Пусть со мной учится Бланшефлёр:
Без Бланшефлёр не станет сил,
Чтобы я учиться наукам ходил...

Такой расшатанный стих господствовал в английской поэзии полтораста лет: второй контакт местной тоники с романской силлабикой завершился решительной победой традиционной тоники. Мы помним, что дело пошло даже дальше и в XIV в. были сделаны небезуспешные попытки реставрации старинного аллитерационного стиха (§ 10). Из этого кризиса вывела английский стих силлабо-тоническая реформа Чосера — результат третьего контакта местной тоники с романской силлабикой.

§ 47. **Силлабо-тоническая реформа в Англии.** Этот третий подступ английского стиха к созданию силлаботоники опирался на контакт не с латинской гимнической силлабикой и не с 8-сложником рыцарских романов, а с 8-сложником и 10-сложником французской лирики XIV в. и, через их голову, с итальянским 11-сложником лирики и эпоса раннего Возрождения. Деятелями нового упорядочения английского стиха стали в последней четверти XIV в. Гоуер и Чосер. Оба они много писали традиционным стихом 8-сложного образца, восстановив в нем строгую 8-сложность и строгий силлабо-тонический ритм 4-ст. ямба. Но Гоуер этим и ограничился, а Чосер еще и закрепил эту реформу, введя в английский стих новый размер — 5-ст. ямб со столь же четким силлабо-тоническим ритмом. Образцом для нового размера послужили французский 10-сложник (4 + 6) и итальянский 11-сложник; цезуру своего французского образца Чосер не стал сохранять, потому что силлабо-тоническая ритмичность делала его легковоспринимаемым и без цезуры.

Ит. стих × × ∪ ·́ ∪ ·∪× ∪́ ∪́
Фр. стих × × × ́ |× × × × ×́
Англ. стих × ×́ ∪ ×́ ∪ ×́ ∪ ×́ ∪ ×́

Вот пример нового чосеровского размера — 5-ст. ямб «Кентерберийских рассказов» (начало пролога, пер. И. Кашкина):

Whan that Aprille with his shoures soote
The droghte‿of Marche‿hath perced to the roote
And bathed every veyne‿in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour,
Whan Zephyrus eek with his sweete breeth
Inspired hath in every holt and heeth
The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halfe cours y-ronne...

Когда апрель обильными дождями
Разрыхлил землю, взрытую ростками,
И, мартовскую жажду утоля,
От корня до зеленого стебля
Набухли жилки той весенней силой,
Что в каждой роще почки распустила,
А солнце юное в своем пути
Весь знак Овна успело обойти...

Такое нововведение решило успех силлабо-тонической реформы. Во-первых, английская поэзия получила новый размер, свободный от жанровых и стилистических традиций прежнего размера, открытый для освоения нового предренессансного стиля, распространяющегося на континенте. Во-вторых, этот новый размер соотносился с прежним размером как длинный стих с коротким, и, оттеняя друг друга, они могли легче нести на себе усложняющуюся систему жанров, тем и стилей. Мы помним, как когда-то аналогичную роль сыграло освоение александрийского 12-сложника французской ренессансной поэзией (§ 36).

5-ст. ямб в качестве длинного стиха, 4 ст. ямб в качестве короткого стиха и при них чередующийся 4—3-ст. ямб. (силлабо-тонизированный народный дольник) в качестве балладно-песенного стиха с фольклорными ассоциациями — эти три размера стали основными в английской поэзии с XV—XVI вв. до самого недавнего времени. 6-ст. ямб в английской поэзии не привился совсем, а 4-ст. хорей играл лишь вспомогательную роль при этих главных размерах (как и его силлабический аналог в системе размеров французской поэзии).

Дальнейшая история английского стиха развертывается уже не на уровне метрики, а на уровне ритмики: силлабо-тоническая система стоит твердо, и лишь допустимость некоторых вольностей становится то больше, то меньше.

Вольности эти — обычно тонические (пропуски ударений, сверхсхемные ударения), реже силлабические (пропуски слогов, добавочные слоги). В XV в., при непосредственных продолжателях Чосера ритм опять начинает было опасно расшатываться как в 4-ст., так даже и в 5-ст. ямбе; стих Лидгейта почти готов вновь соскользнуть в тонику. Но в XVI в. первые поэты английского Возрождения, Уайет и Сарри, легко восстанавливают в стихе первоначальную силлабо-тоническую четкость. В стихе книжном, рифмованном, эта четкость держится крепче, в стихе сценическом, «белом», она всегда несколько слабее. Эпоха барокко опять вносит больше вольности даже в книжный стих (ямб Донна почти готов соскользнуть в силлабику со свободными сдвигами ударений); но эпоха классицизма опять возрождает силлабо-тоническую строгость и доводит ее до такого предела, который не достигался ни прежде, ни потом. Наступление романтизма смягчило эту строгость; и в таком виде, то чуть строже, то чуть вольнее, в зависимости от индивидуальных поэтических манер (у Байрона ритм стро-

же, у Шелли — вольнее), английская силлаботоника доживает до общеевропейского кризиса классических форм поэзии на рубеже XIX—XX вв.

Вот образец предельно расшатанного английского 5-ст.ямба — из 4 сатиры Дж.Донна (барокко, начало XVII в.) — «неправильные» ударения на слабых позициях выделены:

**Goe** through the **great chamber** (**why** is it hung
With the **seven** deadly sinnes?) being among
Those Askaparts, **men** big enough to throw
**Charing Crosse** for a barre, **men** that doe know
No token of worth, but Queenes man, and fine
**Living**, **barrels** of beefe, **flaggons** of wine...

Вот образец предельно строгого английского 5-ст.ямба — из начала «Похищения локона» А.Поупа (классицизм, начало XVIII в.) — ни одного «неправильного» ударения, урегулирован не только ритм, но даже синтаксис с его ровными параллелизмами:

Not youthful Kings in battle seiz'd alive,
Not scournful Virgins who their Charms survive,
Not ardent Lovers robb'd of all their Bliss,
Not ancient Ladies when refus'd a Kiss,
Not Tyrants fierce that unrepenting die,
Not Cynthia when her Manteau's pinn'd awry...

Теоретическое осмысление силлабо-тонической реформы, однако же, сильно отстало от поэтической практики. И немецкие авторы рыцарской лирики и эпоса, и Чосер в Англии строили свой стих только на слух: никаких теоретических определений от тех эпох до нас не дошло. Первые английские учебники стихосложения (не только ранний Дж. Путтенхэм (1589), но даже влиятельнейший в XVIII в. Э. Биши (1702)) твердо пишут, что «строение нашего стиха состоит в определенном числе слогов, а отнюдь не в стопах». Разумеется, чем дальше, тем чаще делаются оговорки о том, что ударения тоже требуют внимания («Хотя в рифмованном стихе мы не соблюдаем количества, но очень тщательно соблюдаем ударение»,— писал Ф. Сидни в знаменитой «Апологии поэзии», 1595), но какого рода это внимание, не уточнялось: о том, что эти ударения складываются в ритм ямба или хорея, до начала XVII в. не говорил почти никто.

Для того чтобы возобладало представление о силлабо-тонических стопах, во всем подобных квантитативным стопам, но образованных иными элементами языка, потребовался опыт безуспешного воссоздания квантитативных размеров в новоевропейских языках.

**§ 48. Эксперименты Ренессанса с квантитативной метрикой.** Выше уже говорилось, что романское силлабическое стихосложение ощущало себя недостаточно организованным по сравнению с античным

стихосложением, потому что в нем единицей организации были только слоги, а в античном — и слоги и стопы (§ 39). В эпоху Возрождения, когда романская поэзия отмежевывалась от средневековья и старалась повернуться лицом к античности (мы видели, какие при этом происходили перемены в наборе господствующих размеров), были сделаны две интересные попытки возродить особенности античного стиха. Первая — это отмена рифмы, введение белого стиха; мы видели, что она удалась (§ 42). Вторая — это воссоздание квантитативной стопности в новоязычной поэзии; она не удалась, но опыт ее не прошел без пользы.

Овладение стопным стихосложением было для новоязычных литератур как бы экзаменом на поэтическую зрелость. Не было решительно ни одного европейского стихосложения, которое бы не пыталось в XV— XVII вв. перейти от «счета слогов» к «взвешиванию слогов» и к имитации античных ямбов, дактилей и лирических размеров. Началось это движение в итальянском гуманизме (в XVI в. была основана целая академия для выработки новых правил метрики), затем распространилось на ученую поэзию и других языков — романских и даже славянских (так, Мелетий Смотрицкий вслед за некоторыми предшественниками в 1618 г. разработал систему античных размеров для церковнославянского языка). Но замечательно, что и эта погоня за стопами не сразу помогла сделать шаг от силлабики к силлаботонике; наоборот, даже для германских стихосложений, уже сделавших первые шаги к силлаботонике, она поначалу послужила скорее задержкой, чем ободрением. Дело в том, что экспериментаторы, работавшие над новым стопным стихом, старались создать его в точности на той же основе, что и античный стих,— на квантитативной: выделяли в родном языке долгие и краткие слоги, приравнивали по продолжительности долгий двум кратким и укладывали эти слоги в схемы гексаметра и других античных размеров. Самой произвольной частью этих операций было выделение долгих и кратких слогов: здесь спутывались критерии фонетические (нем. nīemand, но nĭmmer), этимологические (ит. nuŏvo из лат. nŏvus), аналогические (дифтонги считались долгими и гласные в закрытом слоге считались долгими, потому что так считалось в античном стихе), орфографические (у Смотрицкого *И* считалось всегда долгим, а *I* то долгим, то кратким, потому что первое писалось, как греческая долгая «ита», а второе — как переменная «иота»). Критерии эти часто прямо противоречили друг другу: так, в германских языках долгими были открытые слоги, а в античных — закрытые, и поэты не знали, чему следовать. Стихи, получавшиеся по таким правилам, могли восприниматься как стихи разве что умом, но не слухом, (Знаком ´ в примерах отмечены границы «стоп»).

**Qūēstă pĕr´ ēstrē´mā / mĭsĕ´rābĭlĕ´‿epīstŏlă´ māndō**
**Ā tē’, chē sprēźzī / mīsĕră´mēntĕ noí...**

*(Л. Б. Альберти, XV в.)*

Phōēbŭs, Ă′mōūr, Cȳ′prīs / vēū′t sāuvēr, nōūrĭr ĕt′ ōrnēr
Tōn vērs′, cōēur ēt′/ chēf / d′ōmbrĕ, dĕ′flāmmĕ, dē flēurs...

*(Э. Жодель, XVI в.)*

Ō V̄ā′tēr ūn′sēr, / dēr‵ Dū dȳn̄′ ēēwĭgĕ′Wōnnūng
Ērhȫćhst′ īn Hīm′mlēn, / dȳn′ nāmēn′ wērdĕ gĕ′heīlgēt...

*(К. Геснер, XVI в.)*

All trăvĕl′lērs / dō′glădlў rĕ′pōrt / grēat′prāyse‿ŏf Ŭlīssēs,
Fōr thăt hĕ′ knēw / măn ў′ mēns mā′nnērs / ānd′ sāw mănў′ cītties...

*(Т. Уотсон, XVI в.)*

Сāрмāт′скй нŏвŏ′рāстнӣ′я̄ / м̄у′сӣ стŏпӯ′ пēрвӯ,
Тщāщӯю̆′ся̄ Пāр′нāс / вŏ ŏ′бӣтēль′вēчнӯ зă′я̄тӣ,
Хрӣстĕ Цăр′ю̄, прӣй′мӣ ... /

*(М. Смотрицкий, XVII в.)*

В принципе такая умопостигаемая метрика вполне может существовать в языке: совершенно таким же искусственным образом арабская квантитативная метрика (аруд) была перенесена в тюркские языки, не знавшие различения между долгими и краткими слогами, и помогла развиться там прекрасной поэзии. Но в Европе этого не произошло — видимо, потому, что новоевропейская метрика встретилась с квантитативной не в живых образцах (как было на Востоке), а только в книжных. Чисто-квантитативная система стихосложения, безразличная к речевым ударениям, не прижилась в Европе нигде. Тому было по крайней мере три причины.

Во-первых, основным размером античного стиха, в первую очередь испытывавшимся и на новоязычном материале, был гексаметр; а ничего подобного сложному гексаметрическому ритму ни в устоявшейся силлабике, ни в начинающейся силлаботонике не имелось. Во-вторых, даже когда экспериментаторы задумывались не над гексаметрическими, а над ямбическими античными аналогами, то прежде всего они видели: в античном стихе ямбические стопы могут заменяться то спондеическими, то трибрахическими или даже анапестическими, в новоязычном же стихе подобных замен нет, а если они появляются (как в книттельферсе), то только портят стих. В-третьих, наконец, античная метрика не могла даже обеспечить новое силлабо-тоническое стихосложение терминологией: сильные и слабые места обозначались в нем или как «долгие» и «краткие», или как «повышения» и «понижения» (арсисы и тесисы) — первое заставляло думать о фонетических долготах, второе — об интонационных высотах голоса, но ни то ни другое прямо не связывалось с ударениями. Оторвать представление о сильном месте от представления о долготе и связать его с представлением об ударении — это требовало умственного усилия, подкрепленного практической проверкой.

Опыт внедрения квантитативной метрики в новые языки показал в первые же десятилетия, что внутренний ритм новоевропейского стиха держится не на фонетических долготах, а на чем-то ином, и помог ощутить, что это «что-то иное» — ударения. Именно в противопоставлении долготам появляются первые упоминания о роли ударений в стихе (как у Сидни). Перебор разнообразных критериев долготы в новоязычной метрике заставил обратить внимание и на ударение и впервые заговорить о том, что сочетания ударных и безударных слогов тоже могут складываться в стопы. В Германии неприметный грамматик и стихотворец П. Ребхун в 1535—1540 гг., стараясь упорядочить 8-сложный книттельферс своих религиозных стихотворений, писал, что стремился «соблюдать определенное число слогов и не спотыкаться против ударения... — некоторым образом строить стих по образцу латинян, у которых были в нем метры ямбические и хореические, вполне сообразные и с немецким стихом». А авторитетный И. Клай в «Немецкой грамматике» 1578 г. прямо писал: «Стихи измеряются не долготами, а числом слогов, с соблюдением, однако же, повышений и понижений...: слоги, которые в обычном произношении не повышаются... при составлении стиха тоже отнюдь не должны повышаться, но понижаться; и напротив, слоги долгие и несущие ударение отнюдь не должны понижаться, но повышаться...» — и далее о «ямбических» и «хореических» стихах, в которых «измерение совершается парами слогов», из которых один высок, а другой низок, с короткими примерами. Наконец, датчанин И. Стефаний в 1606 г. подводит под эту новацию типично гуманистическое обоснование (хотя и с очень сильной натяжкой): счет стоп в новых стихах должен вестись не по долготам и краткостям, как у римлян и греков, но по ударениям, «как у евреев».

Но в XVI в. эти суждения прошли незамеченными: если по ним и строились 8-сложные книттельферсы без силлабических перебоев ритма (как у Ребхуна), то они тонули в море традиционного книттельферса, нимало не противопоставляясь как новое — старому. Время для противопоставления пришло в начале XVII в., и это было связано, как и в Англии, с появлением новых стихотворных размеров.

§ 49. **Силлабо-тоническая реформа в Голландии.** Как в Англии при Чосере в дополнение к традиционному короткому стиху появился длинный стих франко-итальянского происхождения и разработка его ритма закрепила победу силлаботоники, так в конце XVI в. аналогичный длинный стих появляется в нидерландской поэзии, а в начале XVII в.— в немецкой. Источником опять была французская поэзия — отчасти слабеющий «общедоступный» 10-сложник, преимущественно же новомодный «александрийский» 12-сложник. Образцами были, с одной стороны, Ронсар и поэты Плеяды, с другой стороны, поэты-кальвинисты вроде дю Бартаса. Вставал вопрос, какой ритм придать этим нововводимым размерам: сохранить ли в них силлаби-

ческую свободу, как во французском оригинале, или ввести в них силлабо-тоническую ямбичность по примеру английских предшественников? Нидерланды лежали на культурном перекрестке между Францией и Англией, и тот и другой опыт был здесь хорошо знаком.

Сперва в Нидерландах, а потом в Германии были испытаны оба направления, сперва французское силлабическое, потом английское силлабо-тоническое, и победа осталась за вторым.

В Нидерландах до XVI в. стихосложение развивалось в тесном контакте с немецким и в тех же формах, только силлабической упорядоченности было меньше, а тонической расшатанности больше: нидерландский книттельферс был по преимуществу неравносложный. Нововводителем правильного 8-сложника (по образцу кальвинистских гимнов) и правильного 12-сложника (по образцу Ронсара) здесь стал южнонидерландский поэт Ян ван дер Ноот в 1560—1570-х годах. Его александрийский стих воспроизводил ритм французского силлабического — со свободным сочетанием «ямбически» и «анапестически» звучащих полустиший:

**Dan** en **zal** Van der **Noot** / niet al **gaan** in den **baren**...—
Want **ziet**, zijn **boek** zal **dan** / zijnen **naam** bat ver**klaren**...
Когда я доживу / до последнего мига...,
То имя ван дер Ноот / сохранит моя книга...

Но в следующем поколении, к началу XVII в., и прежде всего в северных Нидерландах, более близких английскому влиянию, этот французский ритм стал сходить на нет: ямбические полустишия являются все чаще, анапестические — все реже, перебои ритма сохраняются некоторое время в началах полустиший («Муза тогда взлетит...»), а потом исчезают совсем. Силлабический 12-сложник (6 + 6) превращается в силлабо-тонический 6-ст. ямб с цезурой после 3-й стопы: если родиной силлабо-тонического 4-стопного ямба была средневековая Германия, а 5-стопного ямба — предренессансная Англия, то родина силлабо-тонического 6-стопного ямба — Голландия:

| | |
|---|---|
| Фр. 12-сл. | × × × × ×′ \| × × × × ×′ |
| Голл.и нем.6-ст.ямб. | ∪×́∪×́∪×́ \| ∪×́∪×́∪′ |

Пример из Д. Хейнса (подпись к аллегорической картинке):

Als **ick** in **liefde ben**, / dan **ben** ick als ge**bon**den,
Als **ick** daer **buyten ben**, / dan **ben** ick **gans** ges**chon**den...
**Wat doe** ick doch **aldus**? / ont**bon**den wil ick **zijn**,
Soo **ick** ont**bon**den **ben**, / soo **meer**dert doch mijn **pijn**...

Томлюсь ли я в любви, / я мучусь, как в оковах,
Стремлюсь ли из любви, / я чаю бедствий новых...
Так что же я томлюсь? / Свободу я люблю,
Но чем свободней я, / тем больше мук терплю...

Эта практическая силлаботонизация александрийского стиха шла в Нидерландах параллельно с ее теоретическим осмыслением: цитированный Д. Хейнс (Гейнзий) был филологом-латинистом европейского масштаба, в его лейденском кружке формулировались и соотношения между новым и античным стихосложением («соблюдение ударения на том месте, где надобен долгий слог»,— А. ван дер Мейле (Милий), 1612), и упреки французским и итальянским силлабистам за несоблюдение «ударения и меры» в стихах — Схрейвер (Скриверий), цитируемый Гейнзием в предисловии к своим «Нидерландским стихотворениям»). Это придавало нидерландскому опыту больше авторитета, чем какому бы то ни было иному: именно Гейнзия считал своим наставником и образцом реформатор немецкого стиха М. Опиц.

§ 50. **Силлабо-тоническая реформа в Германии.** В Германии в начале XVII в. тоже осваивались заново как гугенотский 8-сложник, так и александрийский стих. Тенденцию строить немецкий александрийский стих по свободному ритму французского александрийского стиха представлял здесь поэт Векерлин, «немецкий Кантемир»; тенденцию строить его по ямбической силлаботонике голландского александрийского стиха — поэт Опиц, «немецкий Ломоносов», изучавший и переводивший Гейнзия. Векерлин был едва ли не талантливее, чем Опиц, но опицевская строгость пришлась больше по вкусу времени: его направление победило.

Решающим моментом в этом споре было появление маленькой книжки Опица «Книга о немецкой поэзии» («Buch von der deutschen Poeterey», 1624), где в гл. 7 как о вещи почти саморазумеющейся говорится: «Каждый стих есть или ямбический, или хореический,— однако не так, чтобы мы по примеру греков и римлян принимали во внимание определенную долготу слогов, но так, чтобы мы по ударению и тону опознавали, какой слог должен быть поставлен на месте повышения и какой на месте понижения... Хотя доселе, кажется, никто, ни даже я сам, должным образом не принимал этого во внимание, однако, думается, для нас это так же необходимо, как для латинян было строить свои стихи по долготе слогов». Это сопровождалось примерами правильных ямбов а заодно и неправильных (из собственных ранних стихов). Младшие поэты немецкого барокко XVII в. дружно последовали за Опицем, учебники стихотворства стали повторять и уточнять его определения. Так, А. Бухнер ок. 1638 г., во-первых, уточнил, что немецкие стопы в отличие от античных не могут варьироваться и заменяться (иными словами, в ямбических стихах не желателен ни «спондей», т.е. сверхсхемное ударение, ´ ´, ни «пиррихий», т. е. пропуск ударения, ∪∪, не говоря уже о хорее, т. е. перебое ударения, ´ ∪); а во-вторых, добавил, что, кроме ямба и хорея, в немецком стихе возможны и трехсложные стопы, дактиль и анапест (впрочем, первую стопу анапеста он рекомендовал укорачивать до двух слогов, так что практически этот «анапест» оказывался амфибрахием).

Господствующими размерами, однако, в немецкой поэзии барокко и классицизма остались старый, но вновь силлабо-тонизированный 4-ст. ямб в качестве короткого стиха и нововведенный александрийский 6-ст. ямб с цезурой после 3-й стопы — в качестве длинного стиха. И в том и в другом с большим старанием соблюдалась полноударность всех стоп. Вот пример 4-ст. ямба — стихотворение Опица «За горестью — радость»:

Sey **wohlgemuth**, lass **trau**ren **sein**,
Auf **Re**gen **fol**get **Son**nen**schein**;
Es **gie**bet **end**lich **doch** das **Glück**
Nach **To**ben **ei**nen **gu**ten **Blick**...

Будь бодр, сотри печали след,—
Ненастью солнце светит вслед;
Недобрых смут уймется ад,
И счастье бросит ясный взгляд.

Суровый ветр над нами выл,
И был суров и грозен был,
И целый мир казался нам
В добычу отдан тяжким снам...

Вот пример 6-ст. ямба — из описательной поэмы Опица «Везувий»:

Die **Welt liegt un**be**sorgt** / mit **san**fter **Ruh** um**ge**ben,
Als **al**les **Land** um**her** / be**gin**net **zu** er**he**ben
Sich **selbst**, und **was** es **trägt**; es **gibt** der **gros**sen **Last** .
Mit **Furcht** und **Zit**tern **nach**; / das **ar**me **Volk** ver**blasst**...

Покоен целый мир / во сладком сне лежит;
На се — земля вокруг / колеблется, дрожит,
И все, что есть на ней, / разится смертным страхом;
В смятеньи бедный люд / бежит под жарким прахом...

Отличие нового стихосложения от старого виднее всего на примере стихов соперника Опица — Векерлина. Перерабатывая свои ранние стихи (1618) для позднего издания (1648), он выровнял ритм своего вступительного стихотворения следующим образом:

Wo**lan**, **Büch**lein, du **must** es **wa**gen,
**Zeuch** hin**aus** mit ge**tro**stem **muht**:
Weil **un**ser ge**wis**sen **gantz gut**,
So **gilt** es **gleich** was man wirt **sa**gen.

Wol, **Büch**lein, **wilt** du es ja **wa**gen,
So **zeuch** hin**aus** mit **gu**tem **Muht**:
Dan **dem**nach dein Ge**wis**sen **gut**,
So **gilt** es **gleich** was man wirt **sa**gen.

Книжечка, в путь пускайся смело,
Как ни злобствует клевета:

Коль у тебя совесть чиста,
До клеветников нет ей дела.

В путь, книжечка, пускайся смело,
Как ни ярится клевета:
Коль совесть у тебя чиста,
Ей до клеветников нет дела.

Спрашивается, почему после стольких веков колебаний силлаботоника вдруг вновь так быстро утвердилась в немецкой поэзии? Ответ таков: как ни престижна была в это время французская силлабическая стиховая культура, еще престижнее оставалась античная метрическая стиховая культура с ее стопным строем. Но пока эти античные стопы насаждались гуманистами в античных же готовых размерах — гексаметре, триметре и т. д., они не прививались: это была экзотика, лабораторная крайность. Когда античные стопы насаждались в привычном коротком размере, 8-сложнике, то они тоже плохо прививались: размер был уже освоенный, имел свою традицию, и традиция эта быстро обминала новую силлаботонику на старый тонический лад. И при Чосере, и при Опице для перелома понадобился не короткий освоенный, а длинный, еще не освоенный размер — как бы стиховая целина. Здесь сразу пришла мысль организовывать такой размер в стопы и сразу нащупалось ощущение, что в этих стопах долгим должен считаться тот слог, который несет ударение. Теоретически это было очень грубым упрощением, но практически только это и помогло выпутаться из трудностей организации своего стиха по образцу древнего.

Наряду с 6-ст. ямбом в начале XVII в. испытывался и другой вариант длинного стиха, 5-ст. ямб из французского 10-сложника (4 + 6); но как во французской поэзии того времени этот стих был лишь на вторых ролях, так и в немецкой он не получил тогда распространения. Лишь через полтораста лет, в середине XVIII в., 5-ст. ямб утверждается в немецкой литературе, на этот раз не под французским, а под новомодным английским влиянием: Виланд и Лессинг по образцу Шекспира вводят его в драму, а поэты предромантизма и романтизма (с оглядкой также и на итальянские образцы) — в лирику и эпос. Понятно, что при таком происхождении немецкий 5-ст. ямб оказывается бесцезурным: французский обязательный словораздел после 4-го слога в нем не воспроизводится. Это дает ему синтаксический простор, по сравнению с которым рамки полустиший 6-ст. ямба ощущаются тесными; поэтому 6-ст. ямб не выдерживает соперничества и к концу XVIII в. почти выходит из употребления, уступая свою роль длинного стиха 5-ст. ямбу.

Второстепенную, но достаточно заметную роль играют (как и в английском стихе) размеры, восходящие к народным песням: чередующиеся 4-3-иктные и ровные 3-иктные, сперва упорядоченные в силлабо-тонические ямбы и хореи, потом, со времени романтиков, вос-

производящие настоящий народный тонический дольник (подробнее см. далее, § 67). Ср. в 3-иктном размере:

Was **singt** in **euch**, ihr **Saiten**,
Was **tönt** in **eurem** **Schall**?..

О чем поете, струны?
Чем полон ваш напев?..

*(Гердер)*

и

...Ein **Märchen** aus **alten** **Zeiten**
Das **kommt** mir **nicht** aus dem **Sinn**.

...Давно не дает покоя
Мне сказка старых времен

*(Гейне)*;

в 4—3-иктном размере:

Das **Wasser** **rauscht**, das **Wasser** **schwoll**,
Ein **Fischer** **saß** **daran**...

Бежит волна, шумит волна,
На ней сидит рыбак...

*(Гете)*

и

...**Da** **zog** der Sol**dat** seine Konse**quenz**
Und **starb** den **Heldentod**.

...Солдат решенье принял свое
и смертью героя пал

*(Брехт)*

Второстепенную же, но тоже заметную (более, чем в английском стихе) роль играют 4-ст. хореи, явившиеся в XVII в. из силлаботонизации французского песенного 7-сложника, а при романтиках получившие дополнительную опору в силлаботонизации испанского 8-сложника:

**Atta** **Troll**, Ten**denz**bär; **sitt**lich
Reli**giös**; als **Gatte** **brün**stig;
Durch Ver**führt**sein von der **Zeit**geist,
**Waldursprüng**lich Sansculotte...

Атта Тролль, медведь идейный,
Честный муж, религиозный,
В духе времени заблудший
Санкюлот из древней чащи...

*(Гейне)*

Из более редких размеров (в английском стихе не употребительных) можно упомянуть 5-ст. хорей, сложившийся в предромантической поэзии из силлаботонизации (одновременно!) античного квантитативного фалекия и сербского силлабического 10-сложника; пример из Гёте (перевод сербской песни, сделанный для Гердера):

**Was** ist **wei**ßes **dort** am **grü**nen **Wal**de?
**Ist** es **Schnee** wohl, **o**der **sind** es **Schwä**ne?..

Что белеет в той зеленой роще?
Снег ли это, лебеди ли это?..

Мы видим, как обогащается запас силлабо-тонических размеров путем силлаботонизации других стихосложений, продолжая сохранять (более или менее расплывчато, конечно) семантическую связь со своими образцами. Так, 4-ст. ямб ощущается как размер более «национальный», уходящий корнями в средневековые поэмы, книттельферс и народный дольник, а 6-ст. ямб ощущается как размер более «заемный», восходящий к культуре французского Возрождения и классицизма. Переводы силлабической поэзии (романской ли, славянской ли) на немецкий язык делаются, как правило, именно такими условными силлабо-тоническими эквивалентами силлабических размеров. Для переводов квантитативной поэзии (античной, а потом и арабо-персидской) также именно в немецком стихе была разработана система условных силлабо-тонических эквивалентов, в которой сильные долготы передавались ударными слогами, а слабые долготы и краткости — безударными. Практика таких переводов перешла потом из немецкой поэзии в русскую; на ее условности нам не раз приходилось ссылаться выше.

При выработке принципов передачи античного квантитативного стиха силлабо-тоническими средствами ренессансная традиция воспроизводить долготы долготами, сохраняя независимость ритмических ударений от языковых, оказала свое последнее сопротивление новым тенденциям. Их двух вариантов гексаметрического стиха:

Dǖ́stere Stū́rmnàcht zṓg / und grā́unvòll wṓgte das Mḗer aûf

и

Dǖ́sterer zṓg Stúrmnā̀cht,/ gráunvṑll rings wṓgte das Mḗer aùf —

один классик немецкого гексаметра XVIII в., Клопшток, отдавал предпочтение первому (в котором на сильные места попадают главные ударения, —́) как «естественнейшему», а другой классик, Фосс,— второму (в котором на долготах сильных мест стоят «небентоны», —̀, а главные ударения смещены на долготы слабых мест и подчеркивают их) как «облагороженному искусством». Большинство немецких поэтов (начиная с Гёте) последовали в этом споре за Клопштоком: подчеркивание ударений оказалось важнее, чем подчеркивание долгот.

§ 51. **Особенности английской и немецкой силлаботоники.** Как в немецкой, так и в английской силлаботонике лишь очень малое место занимают трехсложные размеры: дактиль, анапест, амфибрахий. Причина в том, что в этих языках ударения (если считать и второстепенные, небентоны) ложатся сравнительно густо, чаще, чем в русском, и поэтому в веренице двухсложных стоп ударения естественно ложатся на все или почти все сильные места, а в веренице трехсложных стоп многие ударения оказываются как бы излишними, попадают на слабые места в качестве сверхсхемных и отяжеляют стих. Теоретически они были допущены в немецкую силлаботонику, как сказано, еще в XVII в., но популярности не приобрели (ср. сказанное выше, § 27).

Для русского читателя германские трехсложники требуют двух оговорок. Во-первых, английские и немецкие метристы различают в них (по аналогии с «восходящими» ямбами и «нисходящими» хореями только два размера, «восходящий» анапест и «нисходящий» дактиль; не укладывающийся в это противоположение амфибрахий они считают тем же анапестом, в котором начальная стопа заменена то ли ямбом, то ли спондеем, и иногда называют «ямбо-анапестическим стихом». (Первые русские метристы Тредиаковский и Ломоносов пользовались той же терминологией; только Сумароков выделил амфибрахий в особую, пятую силлабо-тоническую стопу.) Во-вторых, если русские читатели обычно ощущают трехсложные размеры как «протяжные», «медлительные», «заунывные» (например, у Некрасова), то немецкие и английские — наоборот, как «быстрые», «игривые», «танцевальные». Такая эмоциональная окраска, «этос», собственно, не входит в предмет стиховедения, однако и она объяснима со стиховедческой точки зрения. Именно в английском и немецком стихе, где господствуют двусложные размеры с почти постоянными ударениями на сильных местах, на этом фоне трехсложные размеры со столь же постоянными ударениями на сильных местах поневоле как бы вписываются в те же временные интервалы между ударениями: безударное двусложие дактиля или анапеста спешит произнестись за столько же времени, за сколько произносится безударное односложие ямба или хорея, т. е. каждый слог ощущается убыстренным. В русском ямбе и хорее ударения на сильных местах пропускаются чаще, чем в английском и немецком, и поэтому не образуют такой же четкой сетки, как в русских трехсложниках; поэтому между ритмом двухсложников и трехсложников в русском стихе не возникает такой навязчивой параллели, как в английском и немецком стихе, и трехсложники не торапливаются, чтобы поспеть за двухсложниками.

Ритм двухсложных размеров в английской и немецкой силлаботонике тоже не совсем совпадает с ритмом, привычным нам по русской силлаботонике. Причина та же: в этих языках слова (или, точнее, ударные морфемы) короче и соответственно процент ударных слогов (считая небентоны) выше, чем в русском: соотношение ударных и безударных слогов в этих языках приближается к 1 : 1, в русском — к 1 : 2. Это

значит, что хотя у германского и русского ямба одна и та же силлабо-тоническая схема (слабые, нечетные места безударны, а сильные, четные преимущественно ударны, но ударения на них могут и пропускаться), но реально эти пропуски ударений в русском ямбе происходят чаще, в германском реже — германский как бы ближе к более строгой схеме:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| общая схема | ∪×́ | ∪×́ | ∪×́ | ∪×́… |
| русский ямб | ∪×̗ | ∪×̗ | ∪×̗ | ∪×̗… |
| немецкий ямб | ∪´ | ∪´ | ∪´ | ∪´… |

Это придает строкам германского ямба более твердый ритмический костяк; а опираясь на него, германская силлаботоника может позволять себе некоторые ритмические вольности шире, чем русская. Немецкий стих пользуется этими вольностями сдержаннее, английский (складывавшийся, как мы помним, более стихийно) — свободнее. Эти вольности заметны в трактовке и конца, и начала, и середины стихотворной строки.

(1) В русском ямбе и хорее последнее сильное место в строке не допускает пропуска ударения, является ударной константой: это опорное место строки, на него ориентируется весь ритм пропущенных и непропущенных ударений в предыдущих стопах — без этой ударной константы наш слух не уследил бы за счетом этих стоп, то ударных, то безударных. В английском и немецком стихе, где почти все стопы ударны, слуху легче следить за ними и пропуск ударения на последней стопе не так мешает счету стоп (вспомним, как в средневековом немецком 4-ст. ямбе этот последний слог мог даже отпадать, § 44). Поэтому здесь такие пропуски не редкость: в английском 5-ст. ямбе (чаще, конечно, нерифмованном, чем рифмованном) число их доходит до 15%. В одном из первых русских переводов «Ромео и Джульетты» размером подлинника (П. А. Плетнев, 1828; публикация его сопровождалась известной заметкой Пушкина «О Ромео и Джюльетте Шекспира») была сделана попытка точно передать эту особенность английского ямба:

Кто ранен не бывал, над язвами
Тот насмехается. Но тише! что
За свет внезапно здесь в окне блеснул?
То свет востока; Юлия есть солнце...
...Преграде каменной не удержать
Ее,— любовь на все отважится,
Что может сделать,— так и родственники
Твои остановить меня не могут...

Попытка не имела последствий: мы слышим, как эти пропуски констант звучат резко и непривычно. Между тем по-английски мы читаем (в этой самой сцене):

Be not her maid, since she is envious...
'Tis best thy name that is my enemy...
If thou dost love, pronounce it faithfully... etc.,

а по-немецки (в «Орлеанской деве» Шиллера, действие 5):

Wie kommt's, daβ sie aufs neu uns ängsti**gen**?..
Ein Tag wird kommen, der mich reini**get**...
Herr, sie ist keine schwarze Zaube**rin**... etc.

И эти стихи среди 5-ст. ямбов воспринимаются как полноценные 5-ст. ямбы. Такие пропуски ударений на последнем сильном месте будут, как мы увидим, еще обычнее в языках с постоянным ударением на начальном слоге (чешском, латышском), где последний слог строки трудно обеспечивается ударностью.

(2) В русском ямбе и хорее начало строк всегда единообразно — ямб начинается со слабого слога, хорей с сильного. Пропускать этот начальный слог — так, чтобы в одном стихотворении как бы смешивались строки ямба и хорея (подобно тому, как в русских трехсложниках могут смешиваться строки амфибрахия и анапеста: «**Р**усалка плыла по реке голубой, **Оз**аряема полной луной...») — в русских двухсложных размерах недопустимо. Исключения редки, обычно в детских и шуточных стихах (где ритм ударений внутри строки четче): «Идет бычок, качается, Вздыхает на ходу: **Ох**, доска кончается, Сейчас я упаду!» Причина та же: в строках с частыми пропусками ударений на сильных местах такой пропуск слога помешал бы правильному ощущению стоп. В английских и немецких ямбах и хореях, почти сплошь полноударных, это препятствие отпадает, и свободное чередование ямбических и хореических зачинов строк не мешает ощущению ритма. Мы видели, что в немецком средневековом 4-ст. ямбе легко возникали хореические строки. Послеопицевский немецкий ямб отказался от этой свободы и блюдет свою ямбическую чистоту так же строго, как русский. Английский ямб классицистического XVIII в. тоже избегает смешиваться с хореем; но в более вольные эпохи, при Мильтоне или при Байроне, хореические строчки в ямбе возникают часто и не нарушают ритма. Обычно в русских переводах эта особенность не передается, и все строки выравниваются в единообразные ямбы; вот редкое исключение, в котором сохраняется ритм подлинника (Мильтон, «L'allegro», пер. Ю. Корнеева),— чувствуется, как он непривычен русскому стихотворному слуху:

But come thou. Goddess fair and free,
In heaven ycleap'd Euphrosyne,
    And by men, heart-easing Mirth,
Whom lovely Venus at a birth
    With two sisters Graces more
To Ivy-crowned Bacchus bore...

Дай место здесь иной богине —
    Яснookой Евфросине!
Сойди к нам, Радость, как зовем
    Мы на языке земном

Тебя, дочь Вакха и Венеры,
Хотя не дать не можем веры
И таким певцам, что нас
Уверяют, будто раз
Встретился весной с Авророй
Озорной Зефир, который
С ней возлег в траве густой
Меж роз, обрызганных росой...

(3) В середине строки силлабо-тонический ямб и хорей допускают не только пропуски ударения на сильных местах (в русском языке с его длинными словами чаще, в английском и немецком реже), но и сверхсхемные ударения на слабых местах. Когда такое сверхсхемное ударение появляется между двумя схемными (или в начале ямба перед первым схемным), то оно мало нарушает ритм («**Швед**, русский колет, рубит, режет...», «Слова: **бор**, буря, ведьма, ель...»): оно может прийтись только на односложное слово, и слух легко перескакивает через него к следующему схемному. Когда такое сверхсхемное ударение приходится рядом с пропуском схемного ударения, создается ощущение сдвига ударения с сильного места на слабое, и это уже может нарушать ритм: если такие сдвиги ударений ничем не ограничены, то разница между сильными и слабыми местами начинает теряться и силлабо-тонический стих превращается в силлабический. Поэтому ограничения на сдвиги ударений присутствуют во всех силлабо-тонических стихосложениях, но в различной степени: в русском они строже всего, в немецком немного свободнее, в английском наиболее свободны. Для наглядности сопоставим четыре строчки 5-ст. ямба, различные по расположению схемных и сверхсхемных ударений и словоразделов (первая строка — из «Бориса Годунова», остальные построены искусственно для сравнения с ней):

<table>
<tr><td>сильные и слабые места</td><td>сС</td><td>сС</td><td>сС</td><td>сС</td><td>сС</td><td></td></tr>
<tr><td>схема ямба</td><td>∪ ×</td><td>∪ ×</td><td>∪ ×</td><td>∪ ×</td><td>∪ ´</td><td></td></tr>
<tr><td>инверсия 1-сложная</td><td>´|∪</td><td>∪´|</td><td>´|∪</td><td>∪´</td><td>∪|´</td><td>(1)</td></tr>
<tr><td>внутристопная</td><td>´∪|</td><td>∪´|</td><td>´∪</td><td>∪|´</td><td>∪|´</td><td>(2)</td></tr>
<tr><td>междустопная</td><td>∪´</td><td>∪|∪</td><td>´|∪</td><td>∪´</td><td>∪|´</td><td>(3)</td></tr>
<tr><td></td><td>∪´</td><td>∪|∪</td><td>´∪</td><td>∪|´</td><td>∪|´</td><td>(4)</td></tr>
</table>

(1) **Царь** занемог. — **Царь** умирает.— Боже!..
(2) **Гер**цог без сил.— **Гер**цогу дурно.— Боже!..
(3) Скорее! Коро**ль** умирает!— Боже!..
(4) Скорее! Пра**ви**телю дурно! — Боже!..

В первой строчке сдвинутое ударение приходится на односложное слово — как в стихе типа «Швед, русский...». Во второй строчке сдвинутое ударение приходится на начальный слог многосложного слова, в третьей — на его конечный слог, в четвертой — на его сере-

динный слог. Употребительность этих ритмических типов в русском, английском и немецком стихосложениях очень неодинакова.

В русском 5-ст. ямбе вполне возможна строчка первого типа (она и взята из «Бориса Годунова») и совершенно невозможны ни вторая, ни третья, не говоря уже о четвертой (вторая попадается несколько раз у поэтов-экспериментаторов XX в.— «**Сб**орище самозванок! Все мертвы вы!» у Цветаевой,— третья никогда). В немецком классическом 5-ст. ямбе вполне возможна строчка первого типа (в «Орлеанской деве», V, 4):

**Sorg**'s für dich selber und verlass mich auch...

В порядке исключения — для выразительности — возможна строчка второго типа (там же, V, 9):

**Ant**worte mir, Johanna! Sei die Meine... —

и совершенно невозможна строчка третьего-четвертого типа. В английском классическом 5-ст. ямбе вполне обычна строчка первого типа (в «Ромео и Джульетте», II, 2).

**Two** of the fairest stars in all the heaven...

Вполне возможна строчка второго типа (там же, следующий стих):

...**Ha**ving some business, do entreat her eyes...

В порядке исключения возможна строчка третьего (но никогда не четвертого) типа (Шелли, «Ченчи», IV, 4):

How, dead? he only sleeps: you mis**take**, brother.

Мы чувствуем, что первый тип сдвига лежит в пределах строгой силлаботоники, второй — в пределах расшатанной силлаботоники, и лишь третий совсем выходит за пределы силлаботоники.

Отчего возникает такая разница ритмического ощущения? Можно предполагать такое объяснение. В первом из наших примеров — «**Царь** занемог.— **Царь** умирает...» — первый сдвиг ударения приходится в начале стиха, после стихораздела, а второй — после цезуры и после сильного фразораздела (смена реплик). Это типичный случай: и в русском, и в английском, и в немецком стихе сдвиги ударений преимущественно сосредоточиваются именно на этих позициях (как в приведенных примерах из Шекспира и Шиллера). Видимо, это значит; ритмический перебой ощущается слабее, когда сдвинутое ударение хотя бы с одной стороны отбито сильным словоразделом: тогда сверхсхемное ударение меньше контрастирует со смежными слогами. В сдвиге типа «**Царь** занемог.— **Царь** умирает...» сверхсхемное ударение отбито словоразделами с обеих сторон, и этим контраст его со смежными словами ослаблен до предела: перебой минимален. В сдвиге типа

«**Гер**цог без сил.—**Гер**цогу дурно...» сверхсхемное ударение отбито словоразделом по крайней мере спереди: контраст со следующим слогом есть, но с предыдущим слаб. В сдвиге типа «Скорее! К**о**р**оль** умирает...» сверхсхемное ударение контрастирует с предыдущим слогом, а в сдвиге типа «Скорее! Пра**ви**телю дурно...» — и с предыдущим, и с последующим: здесь контраст сильнее всего и перебой разрушает стих.

Любопытным пограничным случаем может служить немецкий 8-сложный книттельферс Ганса Сакса и его товарищей XV—XVI вв. (§ 45). В нем довольно много сдвигов ударения, но все они — второго типа, внутристопные, стих

Ein gar / **bö**ses / Volk auf/erstanden...

возможен, но стих

Ein ver / **der**blichs / Volk auf/erstanden...

невозможен — несмотря на то что gar böses и verderblichs звучат одинаковым трехсложным фонетическим словом ∪´∪, семантически в первом случае перед нами два слова, а во втором одно, и это решает дело: в böses ударение на начальном слоге, и такой сдвиг допустим, в verderblichs — на неначальном, и такой сдвиг недопустим. Поэтому сколь ни многочисленны такие сдвиги в немецком стихе XV—XVI вв., ощущение того, что в основе его лежит силлабо-тонический ямб, а не чисто-силлабический 8-сложник, все же остается.

Таким образом, силлабо-тоническая система стихосложения реализуется в разных языках так же по-разному, как и силлабическая. Принципиальная ее схема всюду одна — чередование сильных мест, которые преимущественно ударны, и слабых мест, которые преимущественно безударны, тенденция в ее осуществлении тоже одна: ударность сильных мест соблюдается слабее (пропуски ударений не редкость), безударность слабых мест — строже (сверхсхемные ударения — реже). Но если говорить не об этой количественной, а о качественной разнице между ударениями сильных и слабых мест, то ее формулировать придется по-разному. Например, так: «русский ямб — это стих, где на сильных (четных) местах могут стоять **ударные** слоги многосложных слов, а на слабых (нечетных) не могут»; «английский ямб — это стих, где на сильных (четных) местах могут стоять **неначальные ударные** слоги многосложных слов, а на слабых (нечетных) не могут».

Эти особенности силлабо-тонической поэзии разных языков без труда могут быть переданы в переводе, но на практике таких попыток почти не делалось; когда в 1930-х годах И. Аксенов стал передавать непривычные сдвиги ударений в стихе елизаветинских драм, то критика осудила это как неуместный ритмический буквализм (пример — перевод из Хейвуда):

...**Стро**го держись. **Мно**гие кавалеры
**Ста**нут прельщать: ведь красота приманка.
И если ты удержишь чистоту,
То сплетни все заглохнут...
...**Рань**ше возьми с моей руки кольцо —
**Пер**вый подарок преданной любви...
...Я знаю, что пока он будет жив,
Ему с **на**шим колечком не расстаться...

Мы увидим далее, что в языках с постоянным ударением на начальном слое (чешском, латышском) сдвиг начального ударения в ямбе со второго слога на первый даже в многосложных словах — обычное явление, но в русских переводах оно всегда сглаживалось.

§ 52. **Начало экспансии немецкой силлаботоники.** Итак, утверждение силлаботоники в германской поэзии, уже не раз намечавшееся, но всякий раз откатывавшееся в сторону привычной чистой тоники, вдруг совершилось в начале XVII в. стремительно и бесповоротно. Это можно объяснить только изменившейся культурной ситуацией. В средние века силлаботоника разрабатывалась бессознательно, на слух и вкус, а слух и вкус колебались между стремлением к четкости и привычкой к разнообразию. Теперь, в XVII в., между Ренессансом и классицизмом, вкус к четкости решительно возобладал. Идеология, разработанная эпохой барокко, учила, что божий мир бесконечно сложен, но бесконечно упорядочен, и строй стиха должен входить в мировой строй; эстетика, унаследованная от Ренессанса, учила, что античная четкость прекраснее и выше, чем «готическая» пестрота; а опыт работы над имитациями античных квантитативных размеров помог углубить понятие «стопы» и перенести его с античного на новоязычный материал.

Пока поэты пытались воссоздать собственно античные размеры и писали французские и итальянские гексаметры и триметры, переход от долготного ритма к ударному им не давался — именно потому, что в своих античных образцах они слышали раздельно несовпадающий ритм долгот и ритм ударений (вспомним две различные имитации сапфической строфы, § 25) и, делая выбор между ними, старались, конечно, воспроизвести ритм долгот как более специфичный для античности, а об ударениях думали только как о досадной помехе. Но когда поэты стали иметь дело с неантичными размерами — с силлабическими 10-сложником, 12-сложником и пр.,— в которые нужно было внести дополнительный ритм и только нужно было решить какой, долготный или ударный, выбор был сделан почти без колебаний в пользу ударного ритма. (Попытки ввести в силлабику элементы долготного ритма античного типа делались, например, в начале XVII в. шведским поэтом Мессениусом, но очень робко и совершенно беспоследственно.) А когда этот ударный ритм был осознан как силлабо-тоническая стопность — не такая, как античная долготная, но все же стопность,— то это сразу придало новосоздан-

ной системе стихосложения твердость и авторитет. Мы видели, что при становлении английской силлаботоники этого осознания еще не было, а при становлении нидерландской и немецкой силлаботоники оно уже было. Романская силлабика издавна страдала комплексом неполноценности оттого, что в ней не было стоп; понятно, что нидерландцы, а потом немцы с первых же шагов своей силлаботоники стали попрекать своих конкурентов этой беспорядочностью. И действительно, когда волна культурного обновления пошла по Европе дальше и все новые литературы, выбирая себе стихосложение, колебались между силлабическим французским и силлабо-тоническим немецким образцом, то силлабо-тоническому образцу был обеспечен перевес, потому что в нем были стопы.

Раньше всех этот выбор пришлось делать скандинавской поэзии — датской и шведской. В конце XVI и XVII в. датская и шведская культура развивались в тесной близости с протестантской немецкой культурой — уже это в значительной мере предопределило выбор. Мы помним, что после падения аллитерационного тонического стиха (§ 12) здесь под немецким и отчасти латинским влиянием установился рифмованный тонический стих вроде того же немецкого неравносложного книттельферса; он господствовал вплоть до XVI в. Во второй половине XVI в. до Скандинавии (как и до Нидерландов) докатывается поэзия сперва немецкого лютеранства, а потом французского кальвинизма — 8-сложные (по большей части) гимны и 12-сложный (александрийским стихом) «Шестоднев» дю Бартаса. Под этим влиянием скандинавский неравносложный книттельферс начинает выравниваться в равносложный книттельферс с силлабическими сдвигами ударений, а затем упорядочиваться в правильную силлаботонику — в основном (как в немецкой поэзии) в 4-ст. ямб и хорей и в 6-ст. ямб.

В датской поэзии решающий шаг сделал А. Арребо (переложение псалтири, 1623 и 1627, а потом перевод «Шестоднева» дю Бартаса с опорой на нидерландский и немецкий ямбический переводы), в шведской — Г. Шернъельм (итоговый сборник «Шведствующие Музы» — 1668). Интересно, что здесь, на германской периферии Европы, сразу была сделана и попытка перенести опыт силлаботонизации романского стиха на силлаботонизацию античного стиха: Арребо начинает перевод «Шестоднева» не 6-ст. ямбом, а тоническим гексаметром (правда, равносложным и рифмованным), а Шерньельм, «шведский Тредиаковский», пишет тоническим гексаметром дидактическую поэму «Геркулес», которая стала классикой шведской поэзии, однако удержать в ней гексаметр среди ведущих размеров не смогла. Теория скандинавской силлаботоники спешила в ногу с практикой: в Дании в 1649 г. появляется трактат X. Рафна, в Швеции в 1651 г.— трактат А. Арвиди, оба опирающиеся на Опица.

Но гораздо более важен был переход новооткрытой немецкой силлаботоники в русскую поэзию, а затем в другие славянские и восточноевропейские литературы.

# IX

# СЛАВЯНСКАЯ КНИЖНАЯ СИЛЛАБИКА

§ 53. **Старославянский молитвословный стих**. Мы расстались со славянским стихосложением на стадии устного народного творчества. Там речь шла, во-первых, о стихе напевном, нерифмованном, который в южнославянских языках сохранил свой чисто-силлабический вид, в восточнославянских перешел в чистую тонику, а в западнославянских не сохранился совсем и был вытеснен позднейшими образованиями; и во-вторых, о стихе говорном, рифмованном, чисто-тоническом. Становление в этих языках литературного, письменного стиха совершается лишь в IX—XVII вв. В высшей степени условно эту эпоху существования славянских литератур можно разделить на три периода в зависимости от степени влияния той или иной: «болгарский», IX—XII вв., «чешский», XIII—XV вв. и «польский», XVI—XVII вв. Болгарская поэзия и болгарский стих развивались под преимущественным воздействием византийской культуры и ее стиха, чешская и польская поэзия и стих — под преимущественным воздействием средневековой латинской культуры и ее стиха.

Языком литературы болгарского культурного круга IX—XII вв. был старославянский язык, над которым работали Кирилл и Мефодий. Создавая литургию на старославянском языке, они строили ее по византийскому образцу и сочиняли тексты для пения на готовые византийские напевы. Соответственно они воспроизводили и слоговую структуру византийских текстов: на каждую ноту слог. Потом таким образом стали сочиняться и новые напевы с новыми текстами. Так создалась первая из стихотворных форм болгарской поэзии — стихи для пения, имитировавшие византийскую антифонную литургическую силлабику. В латинских имитациях византийской антифонной силлабики, как мы помним (§ 32), повторяющиеся единицы текста были короче, чем в греческом образце, но все же сравнительно пространны — величиной в короткую строфу. В старославянских они были еще того короче — величиной в стих: шла строка того или иного силлабического строения, следующая в точности повторяла его, затем следовала строка нового силлабического строения, повторение ее и т. д. Вот пример: начало молитвы св. Клименту (из Киевских листков, отражающих самую раннюю, кирилло-мефодиевскую стадию развития старославянского языка; текст реконструирован Р. Якобсоном).

**Богъ иже ны лѣта / оградѧцѣ / блаженаго Климента** 11(7 + 4) + 7
**мѫченика твоего / и папежа / чьстьѭ веселиши** 11(7 + 4) + 7
**Подазь милостивъи / да егоже / чьсть чьстимъ** 11(7 + 4) + 5
**силоѭ оубо мѫ/чениѣ его / наслѣдоуемъ** 11 + 5

Аналогичным образом складывалась и вторая из стихотворных форм болгарской поэзии — стихи для чтения, имитировавшие преимущественно византийский силлабический 12-сложник (5 + 7), но без какой-либо попытки сохранить женские окончания греческого образца. Вот пример: начало «азбучной молитвы» Константина Преславского (конец IX в.):

**Азъ словомъ / симъ молѭсѧ Богу.**
**Боже вьсеѩ / твари и зиждителю**
**Видимыимъ / и невидимыимъ,**
**Господа духа / посли живоущааго,**
**Да въдъхнетъ / въ срьдьце ми слово,**
**Еже боудетъ / на оуспѣхъ вьсемъ,**
**Живоущиимъ / въ заповѣдьхъ ти...**

Судьба этого первого из славянских литературных стихосложений была несчастлива. В X—XII вв. по славянским языкам прошло падение еров (§ 5—6), счет слогов изменился, слоговое равенство разрушилось. Так, во втором примере вместо вереницы однородных (5 + 7)-сложий стали слышаться разнобойные (3 + 6), (4 + 7), (4 + 6), (5 + 7), (3 + 5), (4 + 4), (4 + 5) и т. д. В новом произношении старые стихотворные тексты стали восприниматься на слух как свободный стих, а на глаз — как проза. Делались попытки искусственно-архаическим произношением еров спасти равносложность (подобно тому как во французской силлабике было искусственно сохранено немое *-е*): в Болгарии в XIII—XVI вв. была тенденция сохранять слоговое звучание «*ъ, ь*» если не в конце, то хотя бы в середине слова, на Руси была манера пения, сохранявшая произношение «*ъ, ь*» если не в середине, то в конце слова (она называлась «хомония», от произношения «согрѣшихомо и беззаконовахомо»). Но преобладания эти тенденции не получили. А при переписывании таких текстов они деформировались еще больше (проза всегда искажается в передаче больше, чем стихи). В результате старославянский молитвословный силлабический стих дошел до нового времени совершенно разрушенным; реконструкция его первоначальных форм началась сравнительно недавно и дается с большим трудом.

На развалинах старославянского стиха в болгарской поэзии могли сложиться новые формы стихосложения, но это не успело произойти: в XI в. развитие болгарской культуры было сдержано византийским завоеванием, а в XIV в.— турецким завоеванием. В 1840-х годах Неофит Рильский еще пользовался в своих публицистических посланиях молитвословным стихом из изосиллабических двустиший в произно-

шении, приближенном к реальному. Но к этому времени религиозная поэзия уже перестала быть ориентиром для развития стихосложения.

Традиции молитвословного стиха продолжали развиваться в православной литургической поэзии на церковнославянском языке в Сербии и на Руси, но здесь этот стих ощущался уже не как силлабический, а как свободный, неравносложный. Подражания ему перешли и в поэзию на местных языках — таковы, например, русские «стихи умиленные» XV—XVIII вв. (образец — из «Покаянного на семь гласов», глас 7):

Аще бы ведала, душа,
Суету мира сего,
То взошла бы на гору высоку
И узрела бы гроб свой,
И, вздохнув, рекла бы:
«Гробе, гробе! прими мя,
Аки матерь своего младенца!..»

Молитвословный стих такого рода был живым и активным в русской религиозной словесности до недавнего времени (вспомним сочинителя акафистов в чеховском рассказе «Святой ночью»), но он еще очень мало исследован.

§ 54. **Чешская средневековая силлабика.** Чешская и польская литературная поэзия начинают развиваться уже после падения еров, поэтому их стихосложение развивается без столь драматических перерывов. Здесь тоже укрепился силлабический стих, но сложившийся не по византийским, а по средневековым латинским образцам. История его разработки — это история его тяготения то к дальнейшей урегулированности, к силлаботонизму, то обратно, к чистой силлабике. Специфические формы ритма, являвшиеся в ходе этих колебаний, определялись акцентными особенностями обоих языков — постоянным ударением на начальном слоге в чешском языке и на предпоследнем слоге в польском языке. Благодаря этому чешский стих тяготел к ударной константе в зачине стиха, а польский — в концовке стиха.

В чешской поэзии первые памятники сохранились от конца XIII — начала XIV в. Латинский стих, оказавший решающее влияние при ее формировании, был 8-сложным хореизированным размером гимнов типа «Stabat mater dolorosa». В чешском стихе его традиция скрестилась с традицией общеславянского песенного 8-сложника и общеславянского тонического говорного стиха.

Взаимодействие латинского хореического 8-сложника со славянским народным 8-сложником происходит прежде всего в лирике: здесь 8-сложный стих опирался на напев, соблюдался со строгой силлабической правильностью и стремился даже к силлабо-тонической правильности: к цезурному членению на 4 + 4 слога и к хореическому ритму в каждом полустишии. Из лирики такой стих переходит и в эпос, ориентированный на западные рыцарские образцы («Александреида»,

начало XIV в.), но здесь, без опоры на напев, и цезура и хореический ритм ощущаются гораздо слабее. Вот пример чешского лирического силлабического стиха из «Кунигундиной молитвы» (ок. 1300) — вольной переработки гимна Фомы Аквинского «Lauda, Sion, Salvatorem»:

Vítaj, Král'u / všemohúcí,
Ve všěch miestiech / vševidúcí,
Všěch kajúcích / milujúcí,
Večny život / davajúcí!
Všěho kvietie / krašše kvtúcí,
Všěch svietlostí / viece stvúcí,
Svým milým / se zjevújúcí,
Je rozkošne / kochajúcí!..

Славься, Боже / всемогущий,
Всевидящий, / вездесущий,
Кающихся / милующий,
Жизнь вечную / дарующий!
Краше цвета / цвет цветущий,
Светлей света / свет лиющий,
Себя в любви / являющий,
Сладостнейше / радующий!..

Взаимодействие латинского 8-сложника со славянским говорным тоническим стихом происходит прежде всего в эпосе, дидактической поэзии и драме. Здесь получающийся стих асиллабичен («безразмерный стих» в чешской терминологии), объем строки растягивается иногда до 20 и более слогов и влияние 8-сложника сказывается только в том, что поначалу большая часть строк имеет 8-сложный объем: в стихотворной «Далимиловой хронике» (эпос на национальном историческом материале, начало XIV в.) — около половины, в «Торговце миррою» (драма о страстях Господних, вторая половина XIV в.) — около трех четвертей. Впоследствии и этот след латинского влияния утрачивается и господствовать в асиллабическом стихе начинают длинные 11—12-сложные, строки. Вот пример эпического асиллабического стиха из «Далимиловой хроники» (рассказ о крещении чешского князя Боривоя):

Knez Hostivít potom snide,
Bořivoj na otcóv stolec vznide.
Tehdy Svatopluk u Moravě králem bieše,
Kněz český jemu slúžieše.
Jednú kněz Bořivoj přijěde k královu dvoru,
Král mu učini velikú vzdoru...

Гостивит скончался вскоре,
Князь Боривой воссел на престоле.
Тогда Святополк в Моравии державствовал,
Чешский князь ему подвластвовал.
Вот пришел Боривой в государевы чертоги,

И были ему обиды многи:
Посадил государь его в застолье наземь
И молвил, гнушаясь князем:
«Негоже поганым
Чтиться вровень христианам...»

Латинский 8-сложный образец чешского стиха имел отчетливый хореический ритм. Чешский стих, освоив этот слоговой объем, естественно должен был искать освоения и этого ритма. Но чешский язык — это язык с постоянным ударением на начальном слоге слова; поэтому для передачи хореического ритма здесь нужно было строить стих только (или почти только) из 2-сложных и 4-сложных слов. Тенденцию к этому мы видели уже в примере из «Кунигундиной молитвы». Нужно было нащупать меру, до которой можно было усиливать эту тенденцию так, чтобы она крепче организовывала стих и в то же время не становилась для него тяжела и стеснительна.

В течение XIV—XV вв. 8-сложник развивается в чешском стихе в двух параллельных разновидностях. В песенной лирике (светской и особенно религиозной) используется 8-сложник с цезурой (4 + 4) и все более отчетливым хореическим ритмом. В говорном эпосе и дидактике (городская поэзия круга Смиля Фляшки) используется 8-сложник без цезуры и соответственно с более свободным набором ритмических вариаций. Первый, силлабо-тонизированный тип достигает предела своего развития в пору гуситских войн (первая половина XV в.) с их духовными песнопениями: хореизированные строки здесь не только членятся на полустишия 4 + 4, но и внутри полустиший (особенно второго, концевого) предпочитают хореические словоразделы 2 + 2 (как в стихе «Vítaj, Král'u všemohúčí») и избегают перебойных словоразделов 1 + 3 и 3 + 1 (как в стихе «Je rozkošne kochajuci»). Дело дошло даже до попыток создать 8-сложник не с хореическим, а с ямбическим ритмом, по образцу амвросианского «Aeterne rerum conditor»: без цезуры, с преобладанием словоразделов 1+ 2 + 2 + 3:

At'**rod** tvůj / **pán** buh / **požehná**,
Dá **život** / **věčny** / **věkoma**,

хотя это и противоречило естественному ритму чешской речи с ударениями на первом слоге слов и соответственно фраз (отсюда частая необходимость сдвига ударения со второго слога на первый — словоразделы 3 + 2 + 3, «**Statečni páni Pražane**», «Славные люди пражские»).

Но такое напряжение, очевидно, оказалось пределом тогдашних возможностей для силлабо-тонической ритмизации чешского стиха. В конце XV в. начинается реакция. В литературном стихе силлабо-тонизированный песенный 8-сложник решительно отступает перед чисто-силлабическим говорным 8-сложником; а те поэты, которые по-прежнему стремятся усилить в нем внутренний ритм, меняют направление своих экспериментов, поддаются гуманистической ученой моде

XVI в. и пытаются создать в чешской поэзии (особенно песенной) квантитативный стих по античному образцу — фонологическое противопоставление долгих и кратких в чешском языке очень отчетливо и казалось благодарным материалом, поэтому квантитативные («часомерные») эксперименты, начавшись в XVI в. (Ян Благослав), затянулись надолго, хотя и оказались безрезультатны (§ 60). Что же касается того силлабо-тонического ритма, который сложился в песенной лирике гуситского времени, то он ушел из литературного стиха в устный народный стих: здесь, в четких ритмико-синтаксических формулах народных песен, мы находим и хореический 8-сложник (4 + 4):

**Stojí hruška** / v **širem poli**,
Pod tou **hruškou** / **kámen bílý**,
Pod **kámenem** / **zlatý prsten**,
Skrz ten **prsten** / **tráva roste**.
Kdo tu **trávu** / **žíti bude**,
**Zlatý prsten** / **nosit bude**...

Стоит груша / в чистом поле,
Под той грушей / камень белый;
Под тем камнем / золот перстень,
Сквозь тот перстень / трава всходит:
Кто ту траву / косить будет,
Тот и перстень / носить будет...

и «ямбический» 8-сложник (5 + 3, с обычными сдвигами первого ударения со 2-го слога на 1-й):

**Hořela lípa**, **hořela**,
**Pod** ní **panenka** / **seděla**,
**Jiskřičky na** ni / **padaly**,
**Mládenci pro** ni / **plakali**...

В роще горело / дерево,
Под ним сидела / девушка,
Искорки сверху / падали,
Детушки с нею / плакали...

В таком виде — силлаботоника в народных песнях, чистая силлабика (преимущественно 8-сложник) в книжной поэзии, квантитативные эксперименты у ученых гуманистов — чешский стих продолжает существовать и в пору немецкого культурного засилья XVII—XVIII вв. вплоть до силлабо-тонической реформы Добровского.

§ 55. **Польская ренессансная силлабика.** В польской поэзии первые поэтические памятники относятся к XIV в. (гимн «Богородице», написанный сложной строфой по образцу латинских секвенций, а может быть, даже греческих кондакиев). Развитие польского стиха шло как под прямым влиянием латинской средневековой силлабики, так и под опосредованным — через чешский стих: многие произведения

польской поэзии XIV—XV вв. представляют собой почти дословное переложение чешских. Это положение отдалило рождающийся польский стих от силлабической, а тем более силлабо-тонической четкости. Если в чешской поэзии отчетливо противопоставлялись друг другу песенный стих, строго силлабический и хореизированный, и говорной стих, асиллабический, «безразмерный», то в польской поэзии XIV — начала XVI в. как чистая силлабика, так и чистая асиллабика были представлены лишь немногочисленными произведениями, а основную массу книжной поэзии образовывали формы промежуточные — «приблизительная силлабика» (sylabizm względny), в которой граница между правильным и неправильным стихом как бы размыта: объем короткого стиха не 8, а 8 ± 1 слог, объем полустишия долгого стиха не 7, а 7 ± 1 слог и т. п. (ср. с этим раннероманскую предсиллабику, § 33).

Основным размером ранней польской поэзии становится, как и в чешской, короткий 8-сложный стих, но не строгий, а расшатанный. Приблизительно около половины строк имеют по 8 слогов — обычно с женским окончанием, потому что в польском языке постоянное место ударения — на предпоследнем слоге слов; но иногда и с мужским, когда на конец строки приходится односложное слово, и тогда рифма получается разноударная, например czas — obraz. Около трети строк имеют по 7 или 9 слогов, остальные — более короткие или более длинные, ощущаемые как метрический курсив. Эти пропорции менялись по мере того, как стих эволюционировал от расшатанности к все большей урегулированности: в «Житии св. Алексия» XV в. правильные 8-сложники составляют около 50%, в стихах Берната Люблинского и М. Рея первой половины XVI в. — около 90%; число разноударных рифм тоже сокращается, появляется тенденция изгонять мужские окончания или рифмовать их с мужскими же. Наряду с коротким 8-сложным стихом, но гораздо менее широко использовались различные виды длинного, цезурованного стиха: 7 + 6, 8 + 6, 6 + 6, несколько позже 5 + 6. Все они восходили к размерам латинского и/или народного происхождения, но так как здесь действовала та же слуховая норма колебаний в ± 1 слог для каждого полустишия, то они легко подменяли друг друга и сливались в один аморфный 11—15-сложный стих с переменным местом цезуры.

Вот пример господствующего в польском средневековье короткого, 8 ± 1-сложного стиха: первое польское стихотворение светского содержания (начало XV в.) «Стих Злоты о застольном поведении»:

Gospodnie! da mi to wiedzić, 8
Bych mogl o tem czso powiedzieć 8
O chlebowem stole. 6
Zgarnie na sie wszytko pole, 8
Czso w stodole i tobole, 8
Czsole się na niwie zwięże, 8
To wszytko na stole lęże. 8
Prszetoć stol wieliki świeboda: 9
Staje na nim piwo i woda, 9

I k temu mięso i chleb, 7
I wiele jinych potrzeb... 7

Господине! Дай поведать
О том, как надо обедать
В хорошем застолье.
К нему хлеб родится в поле
И молотится в стодоле;
Что в поле бывает сжато,
Ложится на стол богато.
За столом приволье на диво:
Стоят на нем вода и пиво,
А при них мясо и хлеб
И много иных потреб...

Вот пример длинного (7 ± 1) + (7 ± 1)-сложного стиха: первое польское стихотворение политического содержания, дворянская инвектива «Стих об убиении Андрея Тенчинского» (случившемся в 1461 г.):

A jacy to zli ludzie / mieszczanie krakowianie, 7 + 7
Żeby pana swego, / wielkiego chorągiewnego, 6 + 8
Zabiliscie, chlopi, / Andrzeja Tęczyńskiego! 6 + 7
Boże się go pożaluj, / człowieka dobrzego, 7 + 6
Iże tako marnie szedl / ot nierownia swojego! 7 + 7
Chcial ci krolowi służyci, / swę chorągiew mieci, 8 + 6
A o chlopi pogębec / dali ji zabici... 7 + 6

Какие злые люди — / краковские мещане!
Погубили пана / непотребные злодеи,
Пана кастеляна, / Тенчинского Андрея.
Боже, помилуй душу / столь храброго мужа,
Столь подло холопским / сгубленного оружьем!
Служил он королю службу, / снаряжал походы,
А его низкой смерти / предали холопы:
В храме Божием страха / Божия не имея,
Святыни не почитая, / изранив иереев...

Переход от приблизительной силлабики к точной силлабике происходит в польском стихе с наступлением Ренессанса в польской культуре — в середине XVI в. Этот переход отмечен такими же явлениями, какие нам уже знакомы по истории романского и германского стиха: новая культурная эпоха отмежевывается от предшествующей, выдвигая в дополнение к старому короткому размеру, обслуживавшему почти все жанры (8-сложнику), новые длинные размеры, ассоциируемые с новыми высокими темами, жанрами и стилем. Этими новыми размерами стали в Польше 11-сложник (5 + 6) и 13-сложиик (7 + 6) — оба они употреблялись и раньше, но лишь в сравнительно небольших произведениях и с обычными сбоями в счете слогов. Теперь в творчестве сперва «зачинателя» М. Рея (писал в 1540—1560-х годах), а по-

том «завершителя» Я. Кохановского (писал в 1560—1580-х годах) оба эти размера (сперва 13-сложник, потом 11-сложник) выдвигаются на первый план, завоевывают большие жанры (поэмы, драмы, послания, элегии, сатиры), оттесняют 8-сложник в лирические стихотворения. Силлабический ритм становится тверже: слоговой объем стихов и полустиший выдерживается без нарушений, женское окончание как в конце стиха, так и в конце полустишия становится обязательным и уже не перебивается мужским. Внутри стиха ударения располагаются по естественному языковому ритму, без каких-либо силлабо-тонических тенденций; лишь в коротких полустишиях цезурованного 8-сложника (4 + 4) слышится хореизированный ритм, но и тут он не выходит за пределы естественной языковой вероятности.

Вот примеры звучания этих основных размеров польского классического стиха — из стихотворной псалтири Яна Кохановского, ставшей главным стимулом разработки силлабического стиха для всей восточной Европы. Русские ранние силлабические переводы этих отрывков будут представлены далее (§ 57); в позднейшей русской поэзии практика таких переводов была оставлена и польские размеры переводились условными силлабо-тоническими размерами: 8-сложник — 4-ст. хореем, 11-сложник 5-ст. ямбом, 13-сложник (чаще всего) — 6-ст. ямбом. Пример 8-сложника (4 + 4) — псалом 46, «Deus noster refugium et virtus»:

**Bóg** wszech**mo**cny, / **Bóg** praw**dzi**wy,
    Ob**roń**ca **nasz** / nie**wą**tpliwy:
**On** w uciskach / **nas** ra**tu**je,
    Niech nam **bo**jaźń / nie pa**nu**je.
Nie **trwóż**my się / **cho**cia **wszę**dzie
    Z **grun**tu **zie**mia / **trzęść** się **bę**dzie,
**Cho**cia **gó**ry / niewru**szo**ne
    **Bę**da w **mo**rze / przenie**sio**ne...

Пример 11-сложника (5ж + 6ж) — псалом 7, «Domine Deus meus, in te speravi»:

W **To**bie ja **sa**mym, / **Pa**nie, człowiek **smu**tny,
    Na**dzie**ę **kła**dę: / Ty **racz** o mnie **ra**dzić;
Neprzij**a**cel **mój**, / **ja**ko **lew** ok**ru**tny,
    **Szu**ka mej **du**sze, / aby ją **mógł zgła**dzić;
Z **je**go **paszczę**ki / jesli mię mój **Bo**że,
    Ty **sam** nie **wyr**wiesz, / **nikt** mnie nie wspo**mo**że...

Пример 13-сложника (7ж + 6ж) — псалом, 24, «Domini est terra et plenitudo ejus»:

I **zie**mia, i cokolwiek / na **niej** się naj**du**je,
    I co pod **nie**bem **mie**szka, / i co się bu**du**je,
**Wszy**tko **Pa**nu **na**leży: / On **rą**kami **swe**mi
    **Grunt** na **mo**rzu za**ło**żył / niewru**szo**nej **zie**mi.
Kto **do**stąpi twej **gó**ry, / o wszech**mo**cny **Pa**nie,
    **Al**bo na **mie**iscu **To**bie / poświę**co**nym **sta**nie?..

Как 11-сложник, так и 13-сложник восходили к образцам латинской средневековой силлабики, но деформировали их в соответствии с особенностью польского языка — постоянным ударением на предпоследнем слоге. 11-сложник (5ж + 6ж) развился из латинского 12-сложника (5ж + 7д) в результате укорачивания конца (как в итальянском, § 34); здесь сыграло ощутимую роль также влияние сапфического стиха (5ж + 6ж, см. § 27) — среди первых польских 11-сложников есть имитации сапфических строф:

| | |
|---|---|
| триметр | × — ∪ — × \| — ∪ — × — ∪ × |
| средневек. лат. 12-сл. | × x́ ∪ ′ ∪ \| x́ × x́ ∪ ′ ∪∪ |
| сапфич. стих | — ∪ — — — \| ∪ ∪ — ∪ — × |
| средневек. лат. 11-сл. | x́ × × ′ ∪ \| x́ × x́ ∪ ′ ∪ |
| польский 11-сл. | × × × ′ ∪ \| × × × ∪ ′ ∪ |

13-сложник (7ж + 6ж) развился из латинского вагантского 13-сложника (7д + 6ж) в результате переакцентуации (как во французском, § 35): первое предцензурное полустишие превратилось из 7д в 7ж:

| | |
|---|---|
| средневек. лат. 13-сл. | x́ × x́ ∪ ′ ∪∪ \| x́ × x́ ∪ ′ ∪ |
| польский 13-сл. | × × × × × ′ ∪ \| × × × ∪ ′ ∪ |

Сохранилось даже первое польское стихотворение, написанное таким образом (ок. 1420) — точный перевод с латинского оригинала (Horae canonicae Salvatoris):

Patris sapientia, / veritas divina,
Christus Jesus captus est / hora matutina,
A suis discipulis / et notis relictus
Judaeis est venditus, / traditus, afflictus...

Jesus Christus, bóg czlowiek, / mądrosc oćca swego,
Po czwartkowej wieczerzy / czasu jutrzennego,
Gdy się modlił w ogrodze / oćcu bogu swemu,
Zdradzon, jęt i wydan jest / ludu Żydowskiemu...

После Кохановского перечисленные размеры безоговорочно становятся основными размерами польского строго силлабического стиха: 8-сложник (как с цезурой, так и без цезуры) играет роль короткого размера, 11-сложник и 13-сложник — роль длинного. На протяжении XVII—XVIII вв. ими пишется подавляющее большинство произведений польского барокко и классицизма; остальные размеры и сочетания размеров ощущаются периферийными, оттеняющими и по большей части ассоциируются с музыкой (от псалмов до салонных мадригалов). Отсюда, из польской поэзии, новоразработанные размеры начинают распространяться на восток, в восточнославянские земли, где авторитет польской культуры в XVII в. был достаточно высок. В конце XVI — начале XVII в. силлабическое стихосложение польского образца утверждается на Украине и в Белоруссии, подвластных Польше, а во второй половине XVII в. Симеон Полоцкий вводит его в России.

§ 56. **Украинская и белорусская силлабика.** На Украине и в Белоруссии развитие нового стиха шло с колебаниями, отчасти напоминавшими развитие его в Польше. Здесь разрабатывался стих трех степеней строгости: во-первых, приблизительная силлабика старого польского образца, опиравшаяся на традицию говорной рифмованной прозы и часто расплывавшаяся в еще более аморфные строки, чем в польских текстах (Герасим Смотрицкий в конце XVI в., Кирилл Транквиллион в начале XVII в.); во-вторых, силлабика с точным счетом слогов, но без соблюдения постоянного места цезуры даже в длинных размерах (Гавриил Дорофиевич, Памва Берында в начале XVII в.) — такой вид стиха известен в польских памятниках, но целенаправленной разработки там не получил; в-третьих, наконец, силлабика с точным счетом слогов и с постоянной цезурой, ближе всего воспроизводившая утвердившийся в Польше тип (Мелетий Смотрицкий в первой половине XVII в. и др.). Наибольшим престижем пользовался, естественным образом, последний, наиболее строгий тип: он и стал общеупотребительным на Украине и в Белоруссии во второй половине XVII в. и в XVIII в.

Вот пример звучания украинской неравносложной силлабики (Г. Смотрицкий, стихи из Острожской Библии, 1580—1581):

| | |
|---|---|
| Всякого чина / православный читателю, | 5 + 8 |
| Господу Богу благодареніє / въздаймо яко благодателю | 11 + 9 |
| Сподобил убо нас, / аще и напослѣдок лѣтом, | 6 + 9 |
| познати волю свою / с благим отвѣтом. | 7 + 5 |
| В се время люто / и плача достойно | 5 + 6 |
| ужасается, сіє зря, / сердце богобойно. | 8 + 6 |
| Яких много съпостат, / яких хищных волков, | 7 + 6 |
| бѣсовских наважденій, / єретических полков... | 7 + 7 |

Вот пример звучания украинской равносложной силлабики без цезуры (П. Берында, «На Василия Великого», 1614; отмечены места, где следовало бы ожидать обычной цезуры 7 + 6; в ст. 3 и 6 есть лишние слоги):

Єдин Бог предъвѣчный, над / всѣми царствуючій,
и єдин Васілій, як / стълп, ся найдуючій,
Который з неба так вели / ким єст указанный
и на архієрейство / Богом поволянный,
Око великоє зе / бранья церковнаго,
аггельскоє возрения / отца любовнаго,
Язык с параклита свя / таго, весь огнистый,
И усты в духу видѣн, / не єсть пломенистый...

Вот пример звучания белорусской равносложной силлабики с цезурой (А. Рымша, «На гербы... пана Теодора Скумина», 1591):

Не простым людям гербы / з неба посылають,
яковый Скуминове / в своим дому мають,
Як звезда над луною / хорошо ся блищить
а светла месечнаго / бынамней не нищить,

Так обое свѣтятся, / ровъно окром хмары,
як слава у Скуминов / маєт свои дары.
Бо чим далей, тым ясней / в славу ся подносять,
урадами зацными / под небо выносять...

Из примеров видно, что украинский стих перенимал из польского стиха цезурное членение, но не перенимал женскую ударную константу: она ощущалась не признаком стиха, а признаком языка, неизбежным следствием предконечного ударения польских слов. В самом деле, наряду с женскими окончаниями, которых большинство, мы находим в конце стиха и дактилические и гипердактилические («царствуючій», «найдуючій», «церковнаго»), а перед цезурой — и дактилические и мужские («зацными», «съпостат», «сіе зря»). В более поздних текстах в окончании стиха закрепляется женская константа, окончание же предцезурного полустишия остается свободным. Такую же картину мы увидим и в великорусской силлабике.

§ 57. **Русская силлабика XVII—XVIII вв.** На русском языке складывание книжного стихосложения начинается в XVII в. В нем поначалу были испробованы все три типа стиха, знакомые предшествующей традиции. Во-первых, это молитвословный стих, наследие литургической поэзии (пример — анонимная политическая медитация эпохи Смутного времени; ср. выше, § 53, о «стихах умиленных»):

Плачется земля благочестивая христианския веры,
Российская страна — московское царство,
Поминаючи прежних своих содержателей,
Мудрых князей и разумных властителей,
Како оне пред Богом праведно жили
И царство небесное наследовали...

Во-вторых, это песенный стих, наследие народной эпической и лирической поэзии («Повесть о Горе и Злочастии» по образцу духовных стихов, «Плач царевны Ксении» по образцу исторических песен, запись ок. 1619):

А сплачется на Москве царевна,
Борисова дочь Годунова:
«Ино Боже, Спас милосердой!
За что наше царство загибло,
За батюшково ли согрешенье,
За матушкино ли немоленье?..»

В-третьих, это говорной стих, наследие рифмованной прозы, одинаково знакомой и устной народной словесности (свадебные приговоры, заклинания и заговоры), и высокой словесности («плетение словев» XIV—XV вв; ср. § 8, 28). Пока рифма в этих текстах употреблялась спорадически, как украшение, они воспринимались как проза; как только она стала постоянна, структурна и предсказуема, они на-

чинают восприниматься как стихи — как чисто-тонический рифмованный стих, напоминающий «безразмерный» чешский. Именно этот размер стал господствующим в русской литературе первой половины XVII в.: опираясь на две столь несхожие традиции, он оказался гибок и пригоден для самой различной тематики, а это было очень существенно на том большом культурном переломе, на котором находилась русская литература в XVII в. Имитации молитвословного и песенного стиха, более отягощенные тематическими и стилистическими ассоциациями церковной и устной народной поэзии, не могли выдержать соревнования с этой говорной тоникой. Вот пример звучания этого основного русского досиллабического стиха (послание Савватия князю Алипию, 1640-е годы, с началом акростиха «Господарю князю...»: и жанр посланий, и громоздкие длинные строки, и развернутые акростихи с именами авторов и адресатов очень характерны для этой эпохи):

Сие послание списано рачительно,
Пожаловати почести такоже губительно.
Государеву цареву именитому ближнему его предстоятелю,
О божественных догматах крепкому приложателю,
Спочтенному убо от Бога пречестным отечеством,
Порожденному же законным венечеством,
От благого паки корене происшедшему,
Добрым же тем разумом и смыслом процветшему...

Такой вид имело русское письменное стихосложение, когда в 1664 г. в Москве начал работать Симеон Полоцкий, белорусский книжник с польской выучкой, перенесший в русский язык размеры польской классической силлабики и воспитавший в новой манере целое поколение стихотворцев. Ритмика русской силлабики относилась к польскому образцу почти так же, как ритмика украинской: строго соблюдался слоговой объем стиха и место цезуры, преимущественно соблюдалось женское окончание стиха (на первых порах нарушения допускались чаще, потом реже), окончание же предцезурного полустишия оставалось свободным, и расположение ударений внутри стиха следовало только естественным языковым тенденциям, без какой-либо склонности к силлабо-тонической упорядоченности. Стих нового образца имел быстрый успех и стал господствующим во всех высоких книжных жанрах по меньшей мере на 70 лет, до конца 1730-х годов. Основными размерами русской силлабики были те же, что и в Польше: 13-сложник (7 + 6), 11-сложник (5 + 6) и 8-сложник (иногда с цезурой 4 + 4). Вот примеры их звучания из «Псалтири рифмованной» (изд. 1680) — самого популярного произведения Симеона Полоцкого, написанного в подражание «Псалтири» Кохановского. Цитируются те же отрывки, которые выше (§ 55) приводились по-польски; из сравнения легко видеть более свободную трактовку окончаний и стиха, и предцезурного полустишия, чем в польском образце. 8-сложник (4 + 4), пс. 46:

Бог нам сила, / прибéжище,
от вын скорбей / пристáнище
Аще землŷ / вся смутится,
наше сердце / не боится.
Аще горы / преложатся,
в сердце морско / вовалятся,
Душа наша / не смутится,
в Бозе силном / утвердится...

11-сложник (5 + 6), пс. 7:

Господи Бóже, / на тя уповаю,
от гонящих мя / спасти умоляю.
И избави мя́ , / да души моея́
не хитит зу́бы / челюсти своея́
Враг, якоже лéв, / никому не сущу
во избаву мй, / ниже спасáющу..

13-сложник (7 + 6), пс. 28:

Сынове Бога жйва, / Господу несите
яко сыны óвния, / хвалу воздадите.
Имени его слáву / несите премногу,
поклонитеся в дворé / святем его, Богу.
Глас Господень на водáх / престрашен явится,
Бог славы возгремéл éсть, / кто не устрашится?..

§ 58. **Силлабо-тоническая реформа в России.** Русская силлабика была естественным порождением русской культуры XVII в., контакт которой с Западной Европой осуществлялся прежде всего через Польшу. После петровских реформ культурная ситуация изменилась. Контакт с Западом стал более прямым, ближайшим культурным партнером вместо Польши стала Германия с ее (насчитывающей уже сто лет) силлабо-тонической поэзией. Новое время несло с собой новые темы и идеи (апофеоз государственности прежде всего), которые избегали ассоциаций с формами старой культуры и побуждали искать новых форм. Результатом этого стал крутой переход русской поэзии от силлабического стиха к силлабо-тоническому — так называемая реформа Тредиаковского-Ломоносова.

Ее этапы были следующие. В 1735 г. В. Тредиаковский предложил умеренный вариант реформы — силлаботонизацию существующих в русском стихе силлабических размеров (трактат «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» с образцами новых стихов в приложении). В 1739 г. М. Ломоносов предложил радикальный вариант реформы — введение новых, еще не существовавших в русском стихе силлабо-тонических размеров, прежде всего ямбов (присланное из германской командировки «Письмо о правилах русского стихотворства» с приложением ямбической оды на взятие Хотина). В 1742—1743 гг. оба варианта были практически согласованы на ос-

нове ломоносовского варианта с некоторыми смягчениями (совместная работа Тредиаковского и Ломоносова над дискуссионными «Тремя одами парафрастическими»). Наконец, в 1752 г. был подведен теоретический итог достигнутых результатов (трактат Тредиаковского «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный»). К этому времени новое стихосложение в русской поэзии утвердилось окончательно.

Интересно то, что в этой реформе и Тредиаковский, и Ломоносов принимают на себя роли, уже знакомые нам по другим эпизодам истории европейского стиха. Тредиаковский ведет себя так, как вели себя безымянные индийские и греческие стихослагатели, перестраивая индоевропейскую силлабику в силлабометрику, и потом латинские стихотворцы, перестраивая раннесредневековую силлабику в силлаботонику: и те и другие лишь старались придать традиционным формам больше упорядоченности и четкости. Ломоносов ведет себя так, как вели себя поэты Предвозрождения и Возрождения, обновлявшие свои национальные стихосложения новыми размерами и даже новыми системами стихосложения для новых, нетрадиционных тем и жанров: в этом своем стремлении они выходили за пределы традиционных форм и искали опоры в смежных, более престижных культурных традициях.

Тредиаковский принимал за данность, что в русском стихосложении существуют уже сложившиеся размеры: силлабический 8-сложник, 11-сложник (5 + 6) и 13-сложник (7 + 6). Но их ритм, определявшийся лишь числом слогов, казался ему слишком аморфным, недостаточно отличавшим стих от прозы — во всяком случае, стих длинных размеров, 13-сложника и 11-сложника. Стремясь внести в них дополнительную упорядоченность, он начал с конца строки. Преобладающим окончанием стиха в русской силлабике было женское — Тредиаковский сделал его обязательным. Преобладающего окончания предцезурного полустишия в русской силлабике не было — Тредиаковский сделал его мужским, для контраста с конечным женским. Стих приобрел вид 7м + 6ж и 5м + 6ж. В получившихся полустишиях он установил ритм (в его терминологии — «падение стоп», cadentia): рекомендовал располагать ударения через слог друг от друга, от обязательного конечного ударения и до начала полустишия и стиха; в полустишиях такого объема это давало ритм хорея. Стих приобретал вид Х4м + 3ж и Х3м + 3ж. Пропуски ударений («пиррихии» среди хореев) Тредиаковский допускал как не нарушающие ритма, сдвиги ударений («ямбы» среди хореев) отвергал как перебивающие ритм. Окончания стихов были только женские, без чередования с мужскими: мужское окончание потребовало бы укоротить стих на слог, а это нарушило бы принцип равносложности, остававшийся для Тредиаковского непреложным.

| | |
|---|---|
| польский 11-сл. | ×××´∪ \| ××××´∪ |
| русский 11-сл. | ×̣××̣××̣ \| ×̣××̣×´∪̣ |
| 11-сл. Тредиак. | ×́∪×́∪´ \| ×́∪×́∪´∪ |

| | |
|---|---|
| польский 13-сл. | × × × × × ∪́ \| × × × × ∪́ |
| русский 13-сл. | × × × × × × ×́ \| × × × × ∪́ |
| 13-сл. Тредиак. | ×́ ∪ ×́ ∪ ×́ ∪́ \| ×́ ∪ ×́ ∪ ∪́ |

По этим новоразработанным правилам Тредиаковский перерабатывал свои старые стихи и писал новые. Вот пример его реформированного 13-сложника (Х4м + 3ж; ударения на всех односложных словах считал возможными сам Тредиаковский):

**Не** возм**о**жно **сер**дцу, **ах**! / **не** им**еть** печ**а**ли,
Очи такожде еще / плакать не престали:
Друга милого весьма / не могу забыти,
Без которого теперь / надлежит мне жити.
Вижу, ах! что надлежит, / через судьбу жестоку,
Язву сердца внутрь всего / толь питать глубоку...

Для сравнения вот ранний вариант тех же стихов, написанный Тредиаковским еще по традиционным нормам чистой силлабики:

**Ах**! не воз**мо**жно **сер**дцу / про**быть** без пе**ча**ли,
Хоть уж и глаза мои / плакать перестали;
Ибо сердечна **дру**га / не могу забыти,
Без которого всегда принужден я быти...

Вот пример второго реформированного размера — 11-сложника (Х3м + 3ж; во второй строке — перебой ритма, «ямб среди хорея», остаток старых чисто-силлабических привычек):

**Кра**со**та** вес**ны**! / **ро**за, **о**! прек**ра**сна!
Всей, о! госпожа / ру**мя**ности власна!
Тя, во всех садах / яхонт несравненный
Тя, из всех цветов / цвет предрагоценный...
...Похвалить теперь / я хотя и тщуся,
Но, багряну зря, / и хвалить стыжуся...

Ломоносов в отличие от Тредиаковского подошел к преобразованию русского стиха не как реформатор, а как революционер. Он принимал за данность, что русская поэзия только начинается, заслуживающих уважения традиций не имеет и может воспринять и усвоить любые новые размеры, лишь бы они были идеально ритмичны. Идеалом же ритмичности Ломоносов с его немецкой выучкой считал немецкую силлаботонику. Поэтому, утверждал он, нельзя ограничиваться ритмизацией только длинных размеров, не касаясь коротких (как делал Тредиаковский): правильное чередование ударных и безударных слогов должно быть во всех размерах, и длинных и коротких. Чередование это не обязано быть только хореическим: в русских стихах одинаково допустимы и хорей, и дактиль (нисходящие стопы), и ямб, и анапест (восходящие стопы), и даже смешанные дактило-хореи и ямбо-анапесты. Как Тредиаковский допускал смешение ударных хореев с безударными пиррихиями по силлабическому принципу — двухсложности, так Ломоносов допускает смешение двухсложных хореев с трехсложными дакти-

лями по тоническому принципу: обе стопы — нисходящие. Далее, чередование это не обязано укладываться в рамки 11- и 13-сложника: стих каждого из 6 перечисленных метров может иметь любую длину от 2 до 6 стоп. Далее, чередование это должно быть предельно строгим: нельзя допускать пропусков ударений («пиррихиев»), все сильные места должны нести ударения (как в густоударном — по условиям языка — немецком стихе). Зато окончания стиха могут не быть однородны, и женские могут чередоваться с укороченными мужскими: за счет строгости тонического принципа ослабляется строгость принципа силлабического.

Эту широкую теоретическую программу Ломоносов реализовал в своем творчестве лишь в малой части. Из всех намеченных им стихотворных размеров он сосредоточился только на двух: именно на тех, которые были ведущими в современной ему немецкой поэзии,— на 4- и 6-ст. ямбе. Вот образец ломоносовского полноударного 4-ст. ямба — знаменитое «Вечернее размышление...» 1743 г. (еще без чередования мужских и женских окончаний, со сплошными «восходящими» стопами и мужскими строками):

Лицо́ свое́ скрыва́ет де́нь;
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна...

Вот образец ломоносовского полноударного 6-ст. ямба (перевод немецкой поздравительной оды):

Росси́я, что́ тебя́ за ве́сел ду́х живи́т?
Как можешь рада быть? Европа вся скорбит;
Тебе грозит раздор, лукавство сети ставит,
Предерзкий полк землей и небом бег свой правит,
Что мыслью в твой предел уже давно вступил,
Пограбил все места, твое добро сглотил.
Орды, как вы еще веселой глас послали?
Подкрались тигры к вам, внезапно львы напали...

По примерам (особенно по первому) слышно, что такой полноударный стих звучит с некоторой напряженностью. Это потому, что при такой частоте ударений в стих могли войти лишь слова 1-сложные, 2-сложные и 3-сложные с ударением на срединном слоге, а это лишь около половины естественного ритмического состава русского языка. Трудность такого отбора соизмерима с трудностью отбора только 2- и 4-сложных слов для чешского (и, как мы увидим, для польского) силлабо-тонического стиха. Что «чистые ямбы трудно сочинять», признавал (с гордостью) сам Ломоносов; заслуживает ли эта трудность преодоления, или она слишком сковывает выразительные возможности языка и окостеняет ритм, предстояло решить на практике. Видимо, эта степень строгости показалась чрезмерной: после первых

опытов сотрудничества (и соперничества) с Тредиаковским Ломоносов идет на уступки и допускает отныне в своем стихе пропуски схемных ударений. Идет на уступки и Тредиаковский, признавая все ломоносовские размеры и соглашаясь на чередование женских и мужских окончаний: как Ломоносов смягчил строгость своего тонического принципа, так Тредиаковский — силлабического.

С этих пор принципы строения русского силлабо-тонического стиха могут считаться окончательно установленными. В русской литературной поэзии господство силлабо-тонической системы стихосложения утверждается безраздельно более чем на полтораста лет — до начала XX в. Силлабика сходит со сцены; попытка Кантемира модернизировать ее (приняв упорядоченность окончаний в полустишиях, но не приняв упорядоченности ударений) осталась беспоследственной. Недолгое время силлабика доживает век в рукописном сочинительстве, а затем совершенно выходит из употребления; традиция ее обрывается, и даже складывается ни на чем не основанное мнение, что силлабика чужда «духу» русского языка. Досиллабика — говорной чисто-тонический рифмованный стих — оказалась более живуча; опираясь на крепкую традицию народной рифмованной прозы, она осталась бытовать в лубочном стихе и тому подобной низовой поэзии, изредка прорываясь и в литературные стилизации (пушкинская «Сказка о попе и работнике его Балде» в XIX в., стихи Д. Бедного в XX в.).

Дальнейшая эволюция русского классического стиха известна. Ведущую роль в нем неизменно сохраняет ямб. Хорей остается на второстепенном положении и ассоциируется не только с легкими и песенными жанрами и темами (как в западноевропейском стихосложении), но и с темами народными — это как бы воспоминание о хореической тенденции славянского народного стиха. Мы увидим подобное явление и в других восточноевропейских стихосложениях. Длинным размером для XVIII в. служит 6-ст. ямб, коротким — 4-ст. ямб; в XIX в. в роли длинного размера 6-ст. ямб постепенно вытесняется 5-стопным (опять-таки откликаясь на эволюцию немецкого стиха под влиянием английского). Пушкин стал писать 4-ст. ямбом даже длинные поэмы (по примеру байроновских «tales»), под его влиянием этот короткий стих в русском эпосе долго преобладал над длинным — исключительный случай в истории европейского стихосложения. Трехсложные размеры начинают осваиваться в первой половине XIX в. (при Жуковском) и получают большее распространение, чем на Западе; пропорции ударных и безударных слогов в трехсложниках (1:2) оказалась ближе к естественному ритму русского языка, чем немецкого и английского (ср. § 51). Во второй половине XIX в. устанавливается приблизительно такое соотношение метров в репертуаре русской поэзии: около половины всех стихотворений — ямбы, около четверти — хореи, около четверти — все трехсложные размеры, вместе взятые. Эта пропорция в основном сохраняется и до наших дней, хотя в XX в. эту систему классических размеров и потеснило освоение чистой тоники (о которой далее, § 67).

# X

# РАСПРОСТРАНЕНИЕ СИЛЛАБОТОНИКИ

§ 59. **Украинская и белорусская силлаботоника.** Установление силлабо-тонического стихосложения в русской поэзии имело важное значение для судьбы стихосложения во многих восточноевропейских языках, и в первую очередь в славянских. Традиционная силлабическая поэзия уже находилась здесь под влиянием немецкой силлаботоники с запада; теперь к этому присоединяется влияние русской силлаботоники с востока. С конца XVIII в. начинается освоение силлабо-тонического стихосложения в одной за другой литературе этой области, и эта экспансия силлаботоники продолжается до самого конца XIX в.

Это освоение силлаботоники новыми стихосложениями обнаруживает некоторые характерные общие черты. Во-первых, главным осваиваемым размером всюду оказывается ямб: переход от традиционной силлабики к хорею (как у Тредиаковского) ощущается не более важным событием, чем переход от хорея к ямбу (как у Ломоносова). Хорей воспринимается как воспоминание о народном, национальном стихе, ямб — как приобщение к общеевропейскому, интернациональному; трехсложные размеры остаются малоактуальны. Во-вторых, в некоторых литературах (сербской, болгарской) при этом впервые входит в употребление рифма, а в других, где парная рифма была уже знакома,— чередование размеров и сложная строфика. В-третьих, в каждой литературе по-своему решается соотношение традиционной и новоосвоенной систем: в украинской силлабика сохраняет вспомогательное положение при силлаботонике, в польской — наоборот, силлаботоника при силлабике; в чешской силлаботоника вытесняет силлабику, но при этом сама заметно деформируется, как бы делая уступки силлабической вольности; в сербохорватской силлаботоника даже не вытесняет силлабику, хотя так же деформируется и идет на те же уступки. Наконец, можно заметить еще одну особенность: в некоторых языках (сербохорватском, болгарском) живучесть силлабики связана с наличием диалектов, различающихся местом ударения в словах: силлабический стих в таких диалектах воспринимается одинаково, а силлабо-тонический искажается. Это напоминает о таком почти неисследованном вопросе, как связь становления стиха со становлением единого литературного языка.

Ближайшим соседом русского стихосложения было украинское. Здесь традиционные силлабические 8-, 11-и 13-сложники продолжали сочиняться (преимущественно при духовных училищах) на протя-

жении всего XVIII в. Приход новой системы стиха оказался связан с приходом новой светской низовой тематики: первым произведением украинской силлаботоники стала героикомическая «Энеида» И. Котляревского (1798), вольное переложение русской «Энеиды» Осипова: 4-ст. ямбом, одической 10-стишной строфой (АбАб + ВВгДДг) и даже с сохранением ритмических особенностей, характерных для русского ямба того времени:

Еней був парубок моторний
І хлопець хоч куди козак.
Удавсь на всеє зле проворний,
Завзятійший од всіх бурлак.
Но греки, як спаливши Трою,
Зробили з неї скирту гною,
Він, взявши торбу, тягу дав;
Забравши деяких троянців,
Осмаленных, як гиря, ланців,
П'ятами з Трої накивав.

*(Котляревский)*

Еней был удалой детина
И самый хватский молодец;
Герои все пред ним скотина:
Душил их так, как волк овец.
Но после сильного как бою
Сожгли обманом греки Трою,
Он, взяв котомку, ну бежать;
Бродягой принужден скитаться,
Как нищий, по миру шататься,
От бабьей злобы пропадать.

*(Осипов)*

4-ст. ямб остался ведущим среди классических размеров украинской поэзии. Роль длинного размера при нем занял не 6-ст. ямб, а сразу его преемник — 5-ст. ямб: это становление происходило уже в XIX в., когда позиции 6-ст. ямба были поколеблены. Роль «народного» размера, оттеняющего литературную классичность ямба, взял на себя не хорей, как в русском стихе, а имитации подлинного народного стиха, прежде всего коломыйкового 14-сложника (4 + 4 + 6ж). Пример из Шевченко (начало поэмы «Катерина»):

Ко**хай**теся, / чорно**бри**ві,
Та не з моска**ля**ми,
Бо моска**лі**— / **чужі люде**,
**Роблять лихо** з **вами**.
Мо**скаль любит** / жар**ту**ючи,
Жар**ту**ючи **кине**;
**Піде в свою** / Мос**ков**щину,
А ді**вчи**на **гине**...

В творчестве Шевченко 4-ст. ямб как литературный стих и 14-сложник как народный стих отчетливо дополняют друг друга. Более того, традиции украинской народной и книжной силлабики проникают даже в ямб: здесь у него допускаются, хоть и редко, такие сдвиги ударений, которые запретны в русском стихе. Это память о долгом контакте украинского стиха со стихом западнославянским:

...Той назорей, той син єдиний
**Бо́**гом ізбранної Марії...

А отсюда даже в русских его стихах:

...Ведь люди врут, что волки злятся,
Вóлки нас любят — право, так!

Белорусский литературный стих развивался медленнее, чем украинский. Здесь первые попытки перехода от силлабики к силлаботонике появляются лишь в первой половине XIX в., и тоже в героикомическом жанре (анонимные «Энеида навыворот» и «Тарас на Парнасе», написанные под несомненным влиянием Котляревского). Однако силлабика с ее традиционными размерами сохраняла господствующее положение в белорусской поэзии в течение всего XIX в. Вот пример белорусского силлабического 12-сложника (6 + 6ж) — размера, который был здесь более популярен, чем в России и на Украине (из поэмы Дунина-Марцинкевича «Халимон на коронации»):

Вечарам паўсюды / агні заблішчалі,—
Міла ж пагуляці, / дый людзі гулялі;
Быццам святым Янам / сонейка іграе,
Так Масква пажарам, / бачыцца, сіяе.
Усяго ж красівей / гарэў сад Крамліна,—
Хоць ты збірай шпількі, / вяліка святліна...

Употребительность силлаботоники в творчестве немногочисленных белорусских поэтов XIX в. нарастала постепенно; решительный перелом в ее пользу происходит лишь в 1890-х годах в стихах Ф. Богушевича. У него силлабо-тоническими размерами написаны уже почти две трети стихов; по большей части это хореи (установка на народную традицию) и анапесты (влияние русской поэзии второй половины XIX в.). У поэтов XX в.— Купалы, Коласа, Богдановича — силлабика уже практически неупотребительна.

Русские переводы по большей части сглаживают особенности силлабического ритма украинских и белорусских стихов; только коломыйковый стих Шевченко сохранил в переводах (хотя бы отчасти) свободу сдвигов ударения, особенно в 6-сложных строчках, и даже породил подражания на русском языке («Дума про Опанаса» Багрицкого).

§ 60. **Чешская и польская силлаботоника.** В западнославянских литературах первой начала освоение силлаботоники чешская поэзия. Опорой для нее была соседняя немецкая поэзия, в очень небольшой степени русская и в очень большой — собственная народная поэзия, которая, как мы помним, сохраняла в песенном стихе максимум приближения к силлаботонике, достигнутый старочешской литературой (§ 54). Теоретическую основу для новой силлабо-тонической реформы положил крупнейший филолог И. Добровский в очерке чешского стихосложения, приложенном к его грамматике чешского языка (1795). Практическую разработку нового стиха — на каждом сильном месте должно стоять ударение, а если ударение пропускается, то для ком-

пенсации должен стоять по крайней мере долгий слог — предприняли поэты позднего чешского классицизма (школа Пухмайера). Крупных авторов они не выдвинули, стих их звучал монотонно, и в эпоху наступающего романтизма это вызвало реакцию.

В области теории реакцией было обращение романтиков вновь к идеям квантитативной («часомерной») метрики на основе фонологических долгот и краткостей чешского языка (П. Шафарик, Ф. Палацкий). Эти идеи оказались очень живучи, но практического результата не принесли: живое соседство немецкой силлаботоники было влиятельнее, чем авторитет античной метрики. В области практики это было обращение романтиков к опыту народного стиха и привычных в нем отклонений от силлабо-тонической схемы. Особенно это касалось зачина в ямбическом стихе: чешский язык с его постоянным ударением в начале слова требовал для начала стиха или односложного проклитического слова, или дозволения сдвига ударения со второго слога стиха на первый (как в английском ямбе, § 51). Романтики предпочитали пользоваться хореем, более традиционным в народном стихе, а когда пользовались ямбом, то легко допускали сдвиг ударения. Вот пример звучания чешского 4-ст. ямба — начало поэмы К. Г. Махи «Май» (пер. Д. Самойлова *). Из текста видно, как приходилось поэтам, стараясь о соблюдении мужских окончаний, выносить в конец стиха односложные слова. Обычные русские переводы выравнивают такой ямб и не передают ни сдвигов начального, ни пропусков конечного ударения.

Byl pozdní večer — první máj:
**Ve**černí máj — byl laskí čas,
**Hrd**liččin zwal ku lásce hlas,
Kde borový **za**váněl haj.
O lásce šeptal tichý mech;
**Kwě**toucí strom lhal lácku žel,
Swou lásku slawík růží pěl,
**Rů**žinu jevil vonný vzdech...

Был поздний вечер — юный май,
**Ве**чер и май — томленья час.
**Гор**линки звал влюбленный глас,
Тревожа лаской темный гай.
**Не**ги был полон тихий мох,
Цветущий куст о грусти лгал,
И соловей изнемогал,
**Слу**шая розы страстный вздох...

Во второй половине XIX в. романтическое увлечение народным стихом и его вольностями спадает. Поэты поколения Я. Неруды, Я. Врхлицкого и др. все чаще пишут не хореем, а ямбом, все больше избегают сдвигов ударения, все больше заботятся о выдержанности

ударения на последнем сильном месте и о правильном чередовании женских и мужских ударных окончаний (т. е. двухсложных и односложных слов на конечных позициях). Чешский силлабо-тонический стих, преодолев языковые трудности, достигает почти такой же четкости, как немецкий и русский стих, как бы возрождая идеал Добровского и Пухмайера. В таком виде достигает он начала XX в.

Словацкий литературный стих повторяет с некоторым отставанием эволюцию чешского стиха. Он складывается в ученой поэзии первой половины XIX в., когда Я. Голый и др. пытаются и его построить по античным квантитативным правилам. Он обретает зрелость в эпоху романтизма (школа Штура, середина XIX в.), когда ориентируется на народные образцы (преимущественно с хореической тенденцией ритма) и держится силлабического стихосложения, не достигая той степени силлабо-тоничности, какая была в народном стихе. Перелом происходит в эпоху реализма (поколение Гвездослава, последняя четверть XIX в.): словацкий стих перестраивается по образцу чешского, развивает силлабо-тонические тенденции, наряду с хореем осваивает ямб (прежде всего 5-ст.). К рубежу XX в. словацкий стих приходит почти с той же степенью силлабо-тонической организованности, что и чешский стих.

Польский стих был подготовлен к освоению силлаботоники теоретическими спорами конца XVIII — начала XIX в. (Т. Новачинский, Ю. Эльснер, Ю. Ф. Круликовский). Предметом обсуждения была возможность упорядочить польский стих больше, чем могла это сделать традиционная силлабика; направлением обсуждения (как одновременно и в Чехии) была возможность ввести в польский стих античные квантитативные размеры. Попытки в этом направлении оказались бесперспективны: в польском языке нет фонологических долгот и краткостей. Но, как когда-то в немецкой поэзии (§ 48-50), это помогло найти в польском стихе возможность замены долгот ударениями и квантитативного ритма силлабо-тоническим. Прецедент был давний: еще Кохановский в одном из хоров своей трагедии «Отправление греческих послов» сделал попытку (оговорив ее в предисловии) передать античные лирические метры, и она имела вид почти правильного расположения ударений в строках. К. Бродзинский в 1818 г. приложил к книге Эльснера о польском стихе серию экспериментальных стихотворений, показывавших, как один и тот же силлабический 8-сложник может звучать разными силлабо-тоническими размерами в зависимости от упорядоченного расположения ударений. Так, одно из них написано 16-стишными строфами, в которых в первом четверостишии 8-сложник имеет вид 4-ст. хорея: ×∪×∪×∪´∪:

Jestem rodem z cichej wioski,
Mnie pasterki wychowaly...
Я родился в мирных селах,
Я пастушками взлелеян...;

во втором — логаэда ∪´∪´∪∪´∪:

Raz siadłam obok strumienia,
Ubrawszy czoło kwiatami...
Однажды возле потока
В венке сидел я цветочном...;

в третьем — логаэда ∪´∪∪´∪´∪:

Wnet jakby się jawnie śniło,
Nieznany mię Bóg zachwyca...
Мне сон наяву приснился,
Неведомый бог явился...;

в четвертом — 3-ст. дактиля: ´∪∪´∪∪´∪:

Czucie i miłość tak błoga
Mówić zaczęła wśród łona...
В сердце затеплились речи,
Полные нежной любови...

После этого практическая разработка польских силлабо-тонических размеров стала делом поэтов-романтиков — Мицкевича и его современников; эксперименты шли не только с ямбом, но и с трехсложными размерами. Вот пример — «Будрыс и его сыновья» Мицкевича, перевод Пушкина, размер — 4—3-ст. анапест с цезурными наращениями (образцом Мицкевича был «Иванов вечер» В. Скотта в пер. Жуковского):

Stary Budrys trzech synów, / tęgich jak sam Litwinów,
Na dziedziniec przyzywa i rzecze:
«Wyprowadźcie rumaki / i narządźcie kulbaki,
A wyostrźcie i groty i miecze...»

Три у Будрыса сына, / как и он, три литвина.
Он пришел толковать с молодцами:
«Дети! седла чините, / лошадей проводите,
Да точите мечи с бердышами...»

Из примеров видно: силлабо-тонический ритм ударений в польском стихе так же четок, как в русском, но ритм словоразделов однообразнее: в русском анапесте возможны словоразделы и мужские («Он пришел...»), и женские («Да точите...»), и дактилические («Три у Будрыса...»), в польском анапесте, равно как и в польском хорее,— только женские. Это следствие постоянного предконечного ударения в польских словах: для трехсложного размера приходится подбирать только трехсложные слова с ударением посредине (допуская отступления от этого лишь в начале или в конце стихов и полустиший), для двухсложного — только двухсложные и четырехсложные. Это такое же ограничение, как и в чешском языке — другом языке с

фиксированным ударением. Однообразный ритм женских словоразделов еще слышнее в польском хорее (пример из Конопницкой, пер. А. Колтоновского; постоянные женские окончания стиха в переводе не переданы):

A jak poszedł / król na wojnę,
Grały / jemu / surmy / zbrojne,
Grały / jemu / surmy / złote
Na zwycięstwo, / na ochotę...
A jak poszedł / Stach na boje,
Zaszumiały / jasne / zdroje,
Zaszumiało / kłosów / pole
Na tęsknotę, / na niedolę...

Как король шел на войну,
В чужедальнюю страну,
Зазвенели трубы медные
На потехи на победные.
А как Стах шел на войну
В чужедальнюю страну,
Зашумела рожь по полюшку,
На кручину, на недолюшку...

Силлаботоника привилась в польском стихе — особенно в лирическом, в небольших стихотворениях,— и во второй половине XIX в. достигла широкой употребительности. Более всего распространены были 4-ст. хорей и 4-ст. ямб (последний — часто с цезурными наращениями); силлабо-тонический ритм их был более четок, чем в чешском стихе, хотя ямб и допускал ту же вольность — свободное перенесение начального ударения со второго слога на первый (пример из Ю. Тувима):

**Cz**ytam, po stokroć już czytane,
**Stro**fy, liściami przeplatane...

В книгах, по многу раз прочтенные,
Строфы, листвой переплетенные...

Однако силлаботоника не вытеснила чистую тонику из польского стихосложения: они сосуществовали наравне друг с другом, и чистая силлабика даже сохраняла преобладание — главным образом, за счет произведений большого объема, где вынужденная монотонность силлабо-тонического отбора слов ощущалась болезненнее. Здесь господствовали традиционные 11- и (со временем все реже) 13-сложник; можно сказать, что длинные размеры в метрическом репертуаре остаются за силлабикой, а короткие уступают силлаботонике. Такое положение продолжается до начала XX в., когда картина осложняется распространением тонического стиха и свободного стиха.

§ 61. **Сербохорватская силлабика и силлаботоника.** В сербохорватском стихе укрепление силлаботоники под немецким (и отчасти русским) влиянием начинается с 1840-х годов, но опирается на долгую предысторию постепенной литературной силлаботонизации народного силлабического стиха.

Выше уже говорилось (§ 5), что в сербском 10-сложнике 4+ 6 (то же относится и к 8-сложнику 4 + 4) с самого начала присутствовала тенденция к хореическому ритму. В сербохорватском языке ударение не может стоять на последнем слоге слова, поэтому предцезурный и конечный слоги стиха (четные) были свободны от ударений — уже это сгущало ударения на нечетных, «хореических» слогах. Далее, словоразделы в стихе по аналогии с цезурой тяготели к расположению после четных слогов (около 80% словоразделов в 10-сложнике, около 90% в 8-сложнике) — это членило стих преимущественно на 2- и 4-сложные слова. В 2-сложных словах ударение (которое могло быть только на начальном слоге) оказывалось при этом на нечетных, «хореических» слогах: в 4-сложных оно могло оказаться и на четном слоге, но тогда ощущение ритмического перебоя сглаживалось особыми средствами. Во-первых, это четное, перебойное ударение приходилось только на краткий слог с восходящим ударением, что облегчало его звучание, а во-вторых, следующую за ним сильную позицию занимал непременно долгий слог, как бы заменяя собой сдвинутое ударение. Русскому читателю можно представить это, вспомнив, что и в русском ямбе и хорее редкие перебои ударения произносятся обычно с ощутимым повышением голоса: «Ну, тащися, сивка, / Пашней-десятиной. / Выбелим железо / о сырую землю. / Краса!вица зорька / В небе загорелась...» В русском языке такое повышение голоса нефонологично, в сербохорватском же «восходящие» и «нисходящие» ударения смыслоразличительны, и соответственно на перебойных местах стиха допускаются только восходящие. Что касается компенсации сдвинутого ударения долгим слогом, то такая же тенденция отмечается и в чешском стихе, но менее устойчиво.

При всех этих особенностях основа ритма сербохорватского стиха остается силлабической, а не тонической: тенденция к упорядочению словоразделов выражена сильнее, чем к упорядочению ударений; ритм словоразделов обеспечивает единство стиха, а ритм ударений — его разнообразие (в русском стихосложении — наоборот). Эволюция сербохорватского стиха от силлабики к силлаботонике была эволюцией от более вольного к более строгому ритму этих разнообразящих ударений.

В XV—XVIII вв. развитие литературной поэзии в Сербии было задержано тяжелым турецким господством. Когда писатели обращались к стиху, это был народный силлабический стих, 8-сложный и 10-сложный: в XVII—XVIII вв. под влиянием польской и русской

книжной силлабики вошел в употребление 13-сложный стих (7 + 6), но удержался ненадолго. В эти века центром литературной деятельности была Хорватия, прежде всего Дубровник. Дубровницкая литература развивалась под сильнейшим влиянием итальянского Возрождения и барокко, но в области стихосложения это влияние совершенно не сказалось. Итальянский 11-сложник хоть и перешел было в дубровницкую поэзию в виде силлабического 5 + 6-сложника, но бытовал почти исключительно в религиозной поэзии и к XVII в. вышел из употребления; такая массовая итальянская поэтическая форма, как сонет, вовсе осталась чужда Дубровнику.

Основные размеры поэзии этих веков были народного происхождения, хотя и не остались без влияния латинской гимнографии: подобное взаимодействие мы уже встречали в чешском стихе того же времени. Коротким размером был 8-сложник, длинным — 12-сложник (6 + 6). Симметричный 8-сложник (4 + 4) обнаруживает хореизирующее влияние латинских гимнов размера 8ж (типа Stabat Mater dolorosa — как в Чехии), более редкий асимметричный 8-сложник (5 + 3) — ямбическое влияние амвросианских гимнов размера 8д (типа Aeterne rerum conditor); 12-сложник (6 + 6) с хореическим членением полустиший (2 + 2 + 2) испытал влияние латинских гимнов размера 6ж (Ave, maris stella), а 12-сложник с дактилическим членением полустиший (3 + 3), возможно, испытал влияние сравнительно редкого латинского размера 6д + 6д (O Roma nobilis, orbis et domina — этот размер произошел из квантитативного малого асклепиадова стиха, и, возможно, был источником испанского стиха «арте майор»).

8-сложник оставался нерифмованным, как в народном стихе; 12-сложник стал рифмованным, и довольно изысканно: в двустишии рифмовались концы смежных стихов и концы смежных полустиший — (А)Б (А)Б (В)Г (В)Г...— причем концевые рифмы могли переходить в цезурные, тем самым сцепляя полустишия между собой — (А)Б (А)Б (Б)В (Б)В (В)Г (В)Г... Образцы такой рифмовки имелись во французском александрийском стихе поздних («франко-итальянских») героических поэм XIII — начала XIV в. и, по-видимому, достигли Дубровника через Венецию.

В ренессансной дубровницкой поэзии 12-сложник имел в полустишиях преимущественно словораздельное строение 3 + 3, звучавшее амфибрахием и дактилем. В русских переводах он обычно передается или ровным амфибрахием, или — совсем условно — 6-ст. ямбом. Вот пример его звучания (Н. Димитрович, «Николе Налешковичу, пер. А. Ревича *) :

К Нальешку Николи, / ма књиго ухрли,
  с кијем хљеба и соли / много смо прождрли,
У лијепи Дубровник, / по свијету ки слове
  и ки ће словит вик / рад пјесни његове.
Куд неће жив човик / домакнут и проћи,
  гди ни би мнил увик / ни у сан моћ доћи!..

Песня, ты крылата, / лети же к Николе,
с ним сожрал когда-то / немало я соли,
Лети же с приветом / над славной Рагузой,
дорогой поэтам, / взлелеянной Музой.
Порой мы в такие / уносились дали,
которых иные / во сне не видали...

В XVII—XVIII вв. в 12-сложнике членение 3 + 3 постепенно начинает вытесняться членением 2 + 2 + 2, а расплывчатый ритм дактилей и амфибрахиев — более четким ритмом хорея. В то же время все большее распространение получает короткий 8-сложник (4 + 4), в котором тоже более слышен хореический ритм. Это был как бы первый стихийный подступ к силлаботонизации сербохорватского стиха, еще очень далекий. Таким 8-сложником И. Гундулич написал в XVII в. свои знаменитые поэмы «Осман» и «Слезы блудного сына»; последняя была потом в руках у молодого Тредиаковского («далматская книжка»), и этот «печатный пример иллирических народов» укрепил его в мысли, что хорей из всех стоп наиболее сроден славянским языкам. Вот пример звучания «Османа» (пер. В. Зайцева *):

Ах, **чием** си се / **захвалила,**
**Ташта** льуска / **охоласти?**
**Све** што **више** / **стереш крила,**
**Све** ћеш **пака** / **ниже пасти?**
Вjековите / и без **сврхе**
**Није** под **сунцем** / **крепка ствари,**
А‿у **височиех** / **гора врхе**
**Најприје‿огньени** / **триес** удари...

О тщетная, / о гордыня,
Чем себя ты / утешаешь?
Возносишься / к высям ныне,
Завтра долу / ты падаешь;
Перед тленом / все повинны,
Все конец свой / обретают.
Высокие / гор вершины
Громы прежде / поражают...

К этому же времени относится в хорватской поэзии обычная подготовительная ступень перед освоением силлаботоники — эксперименты с квантитативными стопами античного образца: от Ю. Крижанича в середине XVII в. (этот деятель, как известно, оставил след и в истории русской культуры) до М. Катанчича на исходе XVIII в.

Завершающий этап развития силлабо-тонических тенденций в сербохорватской поэзии наступает в XIX в., в эпоху романтизма. В это время итальянское влияние сменяется немецким (преимущественно в Хорватии) и отчасти русским (преимущественно в Сербии), а

главной задачей становится освоение силлабо-тонического ямба. Здесь, как и в чешском и в польском, пришлось преодолевать сопротивление языка — в сербохорватском языке нет ударений на конце слова, поэтому тенденция к нисходящему ритму (хореическому) в нем сильнее, чем к восходящему (ямбическому). Поэтому сербохорватский ямб усвоил такие же, как в чешском ямбе, пропуски схемного ударения в конце стиха и сдвиги ударения в начале стиха (и полустишия). Основным ямбическим размером здесь стал не 4-ст., а 5-ст. ямб: во-первых, во влияющем немецком стихе этого времени он был больше распространен, чем 4-стопник; во-вторых, он давал в строке больше простора, чтобы за сдвигами ударений успел ощутиться ямбический ритм. Сербохорватский 5-ст. ямб имеет цезуру после 5-го слога, т. е. сдвинутую на слог по сравнению с обычной: отчасти потому, что по условиям языка легче было выдержать не мужскую, а женскую цезуру, отчасти потому, что опыт трактовки 5-сложного полустишия был уже накоплен в народном 10-сложнике (5 + 5). В каждом полустишии последнее сильное место постоянно ударно (ритм ударений служит уже не разнообразию, а единству стиха: сербский ямб тоничнее, чем сербский хорей), а на первом допустимы сдвиги ударения (у одних поэтов чаще, у других реже) со 2-го слога на 1-й, с 6-го на 7-й. Это дает приблизительно такое звучание (пример из В. Илича, вторая половина XIX в.; рифмы в переводе не переданы):

На **трошном чуну**, / без **крме и наде**,
У **мени вера** / **губи** се и **мре**;
Ја **ништа више** /**не верујем, ништа**!
Иль **боље рећи**: / ја **верујем све**.

В челне убогом, / без сил, без кормила,
Меркнет надежда, / веры в сердце нет.
Уже я больше / ни во что не верю,
И страшно молвить: / я верю во всё.

На **мору бурном** / **људскога живота**
**Прерано** ја сам / упознао **свет**;
За **мене живот** / **ништава** је **сенка**,
За **мене живот** / **отрован** је **цвет**...

На бурном море / жизненной заботы
Слишком я рано / познал этот свет;
Жизнь моя ныне — / сон пустой и праздный,
Жизнь моя ныне — / сорванный цветок...

Первые силлабо-тонические 5-ст. ямбы (после единичных забытых опытов) явились в 1840-х годах: в Сербии у Б. Радичевича, в Хорватии у И. Мажуранича, в Словении у Ф. Прешерена. Они не сразу были приняты: эпоха романтизма была в то же время эпохой увлечения народностью, и господствующими размерами оставались народные 8-сложник (4 + 4) и 10-сложник (4 + 6), употреблявшиеся со всей

традиционной силлабической вольностью. Широкая разработка ямбов начинается только с 1860-х годов (в частности, в это время они входят в стихотворную драматургию). К концу века они занимают прочное место в метрическом репертуаре; по образцу ямбов силлаботонизируются, хотя в меньшей степени, и более традиционные хореи; как и в других славянских стихосложениях, хорей ощущается как размер национальный и народный, а ямб — как всеевропейский и книжный. Трехсложные размеры (преимущественно амфибрахии) встречаются, но редко. Эта силлаботоника не вытеснила традиционную силлабику, но продолжает существовать рядом с ней (как и в польской поэзии). Между ними образовалась даже широкая полоса промежуточных форм — с ослаблением силлабо-тонической строгости или с урегулированием силлабической вольности. Здесь ритмические вкусы различных поэтов давали более разнообразную картину стиха, чем в каком-либо другом из современных стихосложений.

§ 62. **Болгарская силлабика и силлаботоника.** В болгарском стихосложении новая эпоха наступает также около 1840-х годов. После нескольких веков турецкого гнета здесь с начала XIX в. возобновляется книжное стихотворство, на первых порах — в виде просветительской, так называемой «даскальской» поэзии. Ее авторы пишут аморфным силлабическим стихом, сперва сильно расшатанным, потом более строгим, с парной рифмой. Образцом был книжный стих других славянских народов, но преобладающие силлабические размеры были заимствованы из народной поэзии: 8-сложник, 10-сложник, некоторые длинные размеры, расчлененные цезурами. Вот пример 15-сложника (4 + 4 + 4 + 3) с односложной рифмой: панегирик Ю. Венелину, известному болгарскому слависту, работавшему в России:

Тебе, Юрий / Венелине! / всите чада / български
Благодарность / ти приносят / все сърдечни, / роднински,
Що любов ти / си показал / да опишеш / нихен род,
От къде се / ясно теглят, / че славянски / са народ...

Первые болгарские силлабо-тонические ямбы и хореи появляются в 1840-х годах (Н. Геров, Д. Чинтулов). Образцом их была русская силлаботоника: болгарские писатели этих поколений по большей части учились в России и воспитаны были на русской поэзии. Они не сразу имели успех: в болгарском романтизме, как и в сербском, боролись две тенденции, одна — к приобщению к европейской культуре, и в частности к ее престижному стихосложению — силлаботонике; другая — к возрождению национальности и народности, и в частности к разработке народного стиха в его исконном силлабическом виде. Первой тенденции держались, например, И. Вазов, П. Р. Славейков и др. (правда, разрабатывая преимущественно не ямбы, а хореи, ощущавшиеся как более народный размер); второй — например,

Г. Раковский, написавший свой новоболгарский эпос «Горный путник» 10-сложником (5 + 5) с расшатанной цезурой и без ударных констант. Синтез этих двух тенденций нащупал уже в 1870-х годах Христо Ботев: взяв за основу стиха народные размеры, он ограничил в них число ритмических вариаций, усилил тенденции к постоянной ударности опорных сильных мест (в лирике больше, в эпосе меньше) и этим приблизил 8-сложник (4 + 4 и 5 + 3) и 10-сложник (5 + 5) к силлабо-тонической четкости; отступления от нее стали ощущаться как художественно выразительные перебои. В русских переводах болгарская силлабика, как обычно, передается сглаженной силлаботоникой. Вот пример звучания 10-сложника (5 + 5) — знаменитое стихотворение Ботева на смерть революционера В. Левского (пер. А. Суркова *):

О майко моя, / родина мила.
Защо тъй жално, / тъй милно плачеш?
Гарване, и ти, / птицо проклета,
На чий гроб там тъй / ти грозно грачеш?..
...Плачи, там близко / край град София
Стърчи, аз видях, / черно бесило,
И твой един син, / о Българио,
Виси на него / със страшна сила...

О мать отчизна, / страна родная,
О чем ты стонешь, / горюя слезно?
Злой ворон, а ты, / черная птица,
Над чьей могилой / прокаркал грозно?
...Рыдай! я видел / возле Софии
На виселице / черной, постылой,
Твой единый сын, / о Болгария,
Висит, замучен / страшною силой...

Такая силлаботонизация размеров, унаследованных от силлабического стиха, стала основным направлением в развитии болгарского стихосложения последней четверти XIX в.: можно вспомнить, как такую же программу намечал когда-то для русского стиха Тредиаковский. 8-сложник (4 + 4) превращался в 4-ст.хорей, 8-сложник (5 + 3) — в логаэд ∪ ´∪ ´∪|∪ ´∪, 10-сложник (5 + 5) — в сдвоенный 2-ст. ямб или 2 ст. дактиль с женским окончанием. Только в следующем поколении, на рубеже XIX—XX вв. (П. Яворов, Н. Лилиев), эти рамки преодолеваются, силлабо-тонические размеры начинают разрабатываться безотносительно к их народной традиции, и хорей начинает отступать перед ямбом. В болгарском языке ударение нефиксированное, поэтому ямб усваивается в нем без начальных и конечных деформаций — приблизительно с такой же степенью четкости, как в русском стихе. Но темп литературного развития на рубеже XX в. был уже стремителен, и у тех же поэтов, которые утвердили в болгарской поэзии строгую силлаботонику, мы находим первые образцы перехода к чистой тонике — к новой эпохе европейского стиха.

§ 63. **Новогреческая силлабика и силлаботоника.** Новогреческое стихосложение, как мы помним, развило начатки силлабо-тонического ритма еще в византийскую эпоху (§ 27). Так называемый «политический стих» ($8^{м}$ + 7ж) уже имел отчетливую тенденцию к ямбическому ритму, нарушаемому сдвигами ударений, преимущественно в началах обоих полустиший (Я3д + Я3ж):

В полном цвету был юноша, / в лучшем расцвете силы,
Русые кудри волнами, / широко смотрят очи...

После падения Византийской империи в XV в. материковая Греция оказалась под властью турок, а островная Греция (до XV в. эгейские острова, до XVI в. Кипр, до XVII в. Крит, до XIX в. Ионические острова) — под властью итальянцев, прежде всего венецианцев. Жизнь стиха в этих областях пошла разными путями. Под «туркократией» развитие стихотворных форм, по существу, застыло: «политический» 15-сложник с ямбическим ритмом так и остался почти единственным употребительным размером для всех жанров и тем, им складываются и народные клефтские и другие песни (обычно без рифм; расцвет их — XVIII в., в начале XIX в. они получают всеевропейскую известность), и ученые книжные поэмы константинопольских фанариотов (обычно с рифмами). Под «франкократией» к традиционному «политическому» стиху добавились имитации размеров итальянского стихосложения: прежде всего — силлабический 11-сложник (особенно в сонетах и октавах), затем— более короткие размеры (преимущественно в песенных формах).

Когда в 1821—1829 гг. Греция вновь приобрела политическую самостоятельность, то эти две поэтические традиции столкнулись в конфликте двух романтических школ: «старшая афинская школа» (А. Суцос и др.) продолжала традицию фанариотской поэзии, «школа ионических островов» (Д. Соломос и др.) продолжала итальянизирующую традицию. Лишь в последней четверти XIX в. (в поколении К. Паламаса и «младшей афинской школы») эта разница стерлась и наметился более или менее общепринятый метрический репертуар. Роль длинного стиха поделили политический стих (7-ст. ямб с цезурой после 4-й стопы) и 5-ст. ямб итальянского происхождения. В политическом стихе допускались сдвиги ударений в началах полустиший; 5-ст. ямб поначалу (у Соломоса) близко передавал силлабический ритм итальянского 11-сложного образца, но к концу XIX в. уже отвердел в отчетливую силлаботонику и допускал сдвиги ударений тоже лишь в началах полустиший (как в английском ямбе). Роль короткого стиха принял на себя преимущественно 3-ст. ямб с различными окончаниями (по образцу итальянского короткого стиха — 7-сложника). Остальные размеры менее употребительны; многие из них восходят к тому же политическому стиху, деформированному различным образом. Вот два примера. Во-первых, политический стих, удлиненный на два слога перед цезурой (8-ст. ямб с цезурой после 5-й стопы), которым Н. Казандзакис написал свою исполинскую «Одиссею» (1938):

San ploumistes libadoperdices / ton ochton ochto‿oi meres
Me‿alica podia‿arada dianeban, / ci‿oi syntrophoi‿aclouthousan
san cynēgoi, cai diabaine‿o cairos / ci‿o potamos antama...

Как пестроперые, как рябчики, / неспешно, дни за днями,
Тянулись зори краснолапые, / и в медленной погоне
Друзья стремились, словно ловчие; / вода текла, как время.
Но в некий час послеполуденный / их вскинувшимся взорам
В отвесном, знойном, тяжком мареве / возникло царство мертвых:
Мерцали полчищами демонов / высокие гробницы...

Во-вторых, политический стих, утративший цезуру и расшатавшийся в вольный 5—7-ст. ямб, зато усиливший четкость «пеонического» ритма с обязательными ударениями на каждом четвертом слоге (пример из стихотворения А. Сикелианоса «Макриянис»):

Cai na pou, scōnontas ta matia‿ap' tis plēges tou 13
tharroume tōra pos acerio tha ton doume 13
mes sta chrysarmata tou‿opōs tē mera 11
pou, sa n'anebaine psēlotera ci'‿ap'opoiothronon 15
ecabalicepse pa st'alogo tou Caraiscacē... 15

И мы стояли над израненным героем
И, отрывая взоры, ждали: он восстанет,
Вновь невредим, вновь в золотом уборе,
Как в оный день, когда, возвысившись над царским троном,
Он сел верхом на скакуна Караискаки;
И ждали: вновь его раздастся громкозвучный голос,
Когда мятежная душа его пойдет на приступ неба,
И встав перед небесными вратами,
Лицо в лицо, уста в уста, заспорит с богом
Словами жаркими, огнем, горящим в сердце...

§ 63 а. * **Венгерская, финская, эстонская силлабика, силлаботоника и силлабометрика.** Стихосложение этих литератур, по существу, не входит в поле зрения нашего очерка, потому что они принадлежат не индоевропейским, а финноугорским языкам. Однако развивались они в теснейшем культурном контакте с остальными народами Европы, и результат этого взаимодействия представляет большой исторический и теоретический интерес. Интерес этот в том, что только здесь в новоевропейской поэзии получила достаточно широкое развитие не только силлабика, силлаботоника и (позднее) тоника, но и квантитативная метрика, которую в свое время с таким трудом пытались насаждать гуманисты (§ 48, ср. 54, 60). Это произошло от того, что традиция античной квантитативной метрики скрестилась здесь (по крайней мере в Прибалтике) с традицией народной квантитативной метрики, идущей от фольклорного стиха.

* Параграф написан совместно с М. Ю. Лотманом.

Древний народный стих прибалтийских финских народов (финнов, карел, эстов и некоторых более малых) условно называется «руническим» (от runo «поэзия, стих») или «стихом «Калевалы». Это 8-сложный стих преимущественно (но не исключительно) строения 4 + 4, имеющий хореическое чередование сильных и слабых мест. В этих финноугорских языках различаются долгие и краткие слоги, а ударение фиксировано на начальном слоге слова. Для заполнения слоговой позиции возможны 4 варианта сочетания долготы и ударения: —́, —, ◡́ и ◡. Из них на сильных (нечетных) позициях допускаются только —́,— и ◡, а на слабых (четных) — только —, ◡́ и ◡; лишь два начальных слога остаются произвольными. Объясняется это тем, что долгота в этих языках вполне фонологична только в ударной позиции; поэтому краткость, подчеркнутая ударением, устраняется с сильных мест, а долгота, подчеркнутая ударением,— со слабых мест. Словоразделы располагаются преимущественно после четных слогов, это еще более подчеркивает хореический ритм; строки, в которых это не соблюдено (и, следовательно, среди 2- и 4-сложных слов появляются 3-сложные), ощущаются как «ломаные» (около трети всех стихов). Таковы в нижеследующем примере из финской эпической песни «Творение» (пер. М. Ю. Лотмана) 4-я и 7-я строки:

| | |
|---|---|
| Tuoho saari / siunahuntu | Остров, душу / радующий, |
| saaren päälle / sorja nurmi, | Весь покрытый / сочным лугом, |
| nurmen päälle / nuori neito. | На лугу том / стройна-дева. |
| Tuota käivät kaik kosissa: | К ней-то ходят все / свататься: |
| käivät pipit, / käivät papit, | Ходит мастер / ходит кистер, |
| käivät hovi / hoikat herrat, | Ходят баре / да вельможи, |
| käivät Ruotsista / rovastit, | Ходят шведские / пасторы, |
| sekä Naarin / nappisaksat. | Да из Наари / коробейник,— |
| Eipä neito / nuoille männyt. | Не пошла к ним / в жены дева. |

Иногда здесь даже нарушается силлабический принцип организации стиха (чаще в эстонском, чем в финском), но тоже с квантитативными ограничениями: метрически краткий слог в первой стопе может замещаться двумя краткими, а последовательность «долгий+краткий» в эстонском может сливаться в один сверхдолгий слог.

Происхождение этого народного силлабо-метрического стиха прибалтийских финских народов еще не вполне ясно. Многими вторичными стиховыми признаками (аллитерации, параллелизмы и пр.) он сближается со стихом волжских, пермских и сибирских финноугров, а через них и далее — со стихом урало-алтайских народов; это многообещающий материал для будущих исследований сравнительной метрики на ностратическом уровне. Но нигде более 8-сложный стих не занимает столь исключительного положения, как в прибалтийско-финском стихе, нигде более основу его просодики не составляет квантитативный принцип, позволяющий, в частности, сочетать

стихи нормального и ломаного ритма, в других стихосложениях (например, в мордовском) употребляемые лишь порознь. Предполагается, что решающую роль в становлении рунического 8-сложника сыграл контакт с балтийскими индоевропейскими языками; в свою очередь, и прибалтийский финноугорский стих оказал влияние на индоевропейский балтийский 8-сложнпк — этому влиянию можно приписать некоторые отличия стиха латышских дайн от стиха литовских дайн.

Из «старописьменных» финноугорских народов раньше всего пришли к литературной поэзии венгры. Их появление в дунайской степи относится к ок. 900 г., крещение — ок. 1000 г., древнейший сохранившийся стихотворный текст («Старовенгерский Плач Марии») — ок. 1300 г. Венгерский народный стих знал 8-сложник «4 + 4» (как и 10-сложник «4 + 6»), но преобладающим был 6-сложник и сдвоенный 6-сложник — 12-сложник «6 + 6». Может быть, для его формирования сыграло роль латинское и романское влияние, например. 6-сложный размер гимнов типа «Ave, maris stella». Это силлабический стих без какой бы то ни было упорядоченности долгот или ударений; характерны для чисто-силлабического стиха разноударные рифмы (§ 28), сперва односложные, потом двусложные. Этот стих ощущается в венгерской литературе как «национальный» и «традиционный». 12-сложник «6 + 6» стал основным размером венгерской поэзии, начиная с Б. Балашши в XVI в. («венгерский александрийский стих»); на русский язык он обычно условно переводится 6-ст. хореем или 6-ст. ямбом с цезурой. Вот пример, приближенный к подлинному его звучанию (Я. Арань, «Толди», 1846, пер. Л. Мартынова *):

Ég a napmelegtől / a kopár szik sarja,
Tikkadt szőcskenyájak / legelésznek rajta:
Nincs egy árva fűszál / a tors közt kelőben,
Nincs tenyérnyi zöld hely / nagy határ mezőben.

Выцвела отава / в степи раскаленной,
Чуть звенит кузнечик, / зноем измученный,
Все злаки скошены, / в полях ни былинки,
Ищи, а не сыщешь / травы-сиротинки.

Начиная с XVIII в. в венгерскую поэзию проникает квантитативное стихосложение. Поначалу оно, согласно общегуманистической традиции, служило для передачи и имитации античных размеров и пользовалось теми же правилами «размена долгих» слогов на два коротких и пр. Но затем оно вышло из этой узкой сферы употребления и стало применяться для организации стиха, имитирующего новоевропейские размеры — ямбы, хореи и трехсложники: долгие слоги стали занимать те сильные позиции, на которых в силлаботонике стояли преимущественно-ударные слоги. Новая силлабометрика такого рода составляет у сдержанного Араня около половины, а у новатора Петефи — около

3/4 всех стихотворных произведений. Вот пример 4-ст. амфибрахия, принимающего у Петефи форму ×—∪∪—∪∪—∪∪—(∪). («В конце сентября», пер. Б. Пастернака; долгие слоги по необходимости переданы ударными, а краткие безударными):

Még nyílnak a volgyben a kerti virágok,
Még zöldel a nyárfa az ablak előtt,
De látod amottan a téli világot?
Már hó takará el a bérci tetőt...

Цветы по садам доцветают в долине,
И в зелени тополь еще под окном,
Но вот и предвестье зимы и унынья —
Гора в покрывале своем снеговом...

Ритм венгерского силлабо-метрического стиха (особенно ямба) весьма свободен и подчиняется, по сути дела, единственному ограничению: сильное место не может занимать краткий безударный слог.

Прибалтийские финноугры становятся участниками европейской литературы значительно позже. Основоположник финской литературы М. Агрикола (XVI в.) пишет к своим книгам стихотворные предисловия парнорифмованным тоническим стихом (ср. § 43, 54, 57); в 1755 г. выходит первый сборник финской поэзии. По большей части это имитации шведских и немецких силлабо-тонических духовных гимнов; но не случайно, что преимущественное внимание уделяется 4-ст. хорею, наиболее близкому к народному 8-сложнику, и даже делаются прямые попытки имитации народного 8-сложника, хотя правила квантитативного заполнения его сильных и слабых позиций соблюдаются еще недостаточно последовательно.

Только в эпоху романтизма метрический облик финской поэзии определяется окончательно. С одной стороны, Э. Леннрот издает «Калевалу» (I изд. 1835) и «Кантелетар» (1840—1841), выявляются подлинные закономерности строения народного силлабо-метрического 8-сложника, и этот стих разрабатывается во множестве литературных имитаций. «Калевала» в немецких хореических переводах получает широчайшую известность, и ее «финский хорей» становится образцом даже для «Песни о Гайавате» Лонгфелло. С другой стороны, шведско-финские поэты И. Л. Рунеберг и З. Топелиус вводят в финскую поэзию многие ранее не известные ей метрические и строфические образцы европейской силлаботоники, и она сохраняет ведущее положение в финской поэзии вплоть до XX в. Как и в других языках с постоянным начальным ударением, в финских ямбах широко дозволяется сдвиг ударения на начальной стопе (пример из К. Крамсу, 1883, пер. М. Ю. Лотмана):

Käy myrsku murtain kaikki voimallansa,
syvästi aika uusi hengähtää;
ja luulot vanhat horjuu juurillansa,
pyhyydet muinaisuuden häviää...

Приходит шторм, твердыни все ломает,
Нового века поступь тяжела;
Надежды прежних лет он с корнем вырвал,
Рушатся храмы, вера умерла...

В XX в. квантитативные возможности финской просодии стали применяться и для имитации античных размеров, причем в двух вариантах, более свободном (на сильных местах — долгие слоги, как ударные, так и безударные) и более строгом (на сильных местах — долгие слоги, причем только ударные). Любопытно, однако, что оба варианта финского квантитативного стиха явно избегают античного «размена долгого» на два кратких.

Эстонская литературная поэзия начинается в XVII в. преимущественно творчеством немецких пасторов на эстонском языке и, конечно, по новомодным силлабо-тоническим образцам — уже в 1637 г. Р. Брокман (друг известного немецкого поэта П. Флеминга, неоднократно бывавшего в Таллинне) выпустил книжку, в которую вошла «Песнь эстонская александрийским стихом, сложенная по законам Опицева стихотворства». Но социокультурные барьеры между немцами и эстами были гораздо более крепкими, чем между шведами и финнами, поэтому в течение 200 лет развитие эстонского стиха шло медленно; впрочем, и тут преимущественное внимание все больше уделялось 4-ст. хорею как более «народному» стиху. Только в эпоху романтизма Эстония вслед за соседней Финляндией нащупывает оба основных пути стихового развития своей литературы — с одной стороны, это имитация народного рунического стиха, с другой — освоение и разработка европейской силлаботоники во всем разнообразии ее метрического репертуара. Главными деятелями этого перелома были Ф. Р. Крейцвальд, автор «Калевипоэга», и его друг Ф. Р. Фельман. В отличие от финской поэзии здесь квантитативное строение рунического стиха было осознано не сразу (здесь в языке ударение было более значимо, а стих, как сказано, имел несколько более сложные формы), поэтому его имитации второй половины XIX в.— это не столько рунический, сколько псевдорунический стих, копирующий главным образом строй его ударений и напоминающий 3—4-иктный дольник с сильной тенденцией к 8-сложному изосиллабизму.

К началу XX в. квантитативная основа эстонской просодии была, наконец, осознана и дала толчок для целого ряда экспериментов в разных направлениях. В частности, имитации античных метров (и не только в переводах, но и в оригинальных стихотворениях) привлекают в современной эстонской поэзии больше внимания, чем где-либо еще в Европе. Здесь даже возрождается старый спор Клопштока и Фосса о соотношении языковых и стиховых ударений в спондеических стопах гексаметра (см. § 48): в переводе «Метаморфоз» Овидия А. Каалеп и Ю. Торпатс стремятся, чтобы в спондеях более ощутимое

словесное ударение совпадало с сильным местом стиха, а Э. Роос — чтобы со слабым (и, как и в XVIII в., первый подход оказывается продуктивнее). В целом современный эстонский стих пользуется по меньшей мере пятью системами стихосложения: силлаботоникой традиционного образца, тоникой (ср. § 67), квантитативным стихом (различных разновидностей), силлабикой (напр., в переводах александрийского стиха и пр.) и свободным стихом.

63 б. **Еврейская тоника, силлабометрика, силлабика и силлаботоника*.** Стихосложение на иврите тоже не принадлежит к числу индоевропейских, но и оно развивалось в тесных культурных контактах со стихосложением окружающих народов Европы, и в ходе этих контактов оно сменило несколько систем стихосложения — больше, чем многие европейские языки. Это представляет большой теоретический интерес — тем более, что при этом культуре стиха часто приходилось преодолевать сопротивление собственного языка.

О древнееврейском стихосложении нам уже приходилось говорить, когда речь шла о влиянии библейского стиха на средневековый европейский стих (§ 31). В дальнейшем же, в послебиблейскую эпоху в поэзии на иврите сменилось четыре периода, каждый со своей господствующей системой стихосложения.

Первый период — господство строгой тоники, II—IX вв. Это время исключительно религиозной гимнографии. Она называлась «пиют» (от греч. «поэт»), это были песнопения, вставлявшиеся в обряд богослужения приблизительно так же, как каноны в Византии и секвенции на латинском Западе. В библейском стихе ведущим принципом был параллелизм, 4-ударная тоника подчинялась ему и могла быть не вполне строгой. В стихе пиюта ведущим принципом была именно тоника, а параллелизм стал необязателен. Господствовали 3- и 4-ударные размеры; в раннем пиюте счет шел по фразовым ударениям, потом — по словесным ударениям, ритм стал более строгим. В библейском стихе не было рифмы и лишь изредка появлялся акростих. В стихе пиюта акростих стал почти обязательным, и не позже VII в. появляется сквозная рифма (может быть, под влиянием соседней сирийской поэзии). В рифме, кроме последнего слога, должен был совпадать опорный согласный, а начиная с VIII в. — еще один корневой согласный внутри стиха. Эти жесткие требования породили в классическом палестинском пиюте сжатый и темный перифрастический стиль (подобное мы видели у скандинавских скальдов). Вот пример из песнопения на Судный день: ритм 3-ударный, рифмы s/š...p/far корневые, акростих начинает имя автора, «Каллир»; в переводе эти особенности фоники не могли быть переданы.

---

* Параграф написан совместно с Л.Б.Ланцманом. Все неподписанные переводы принадлежат ему.

| | |
|---|---|
| **Qol** ʻ**arim** kašo**far** | Возвышу глас, как труба |
| B$^{e}$ **matan** ʻim**rej** š$^{e}$**far** | При даровании заповедей |
| Lif**nej** haz$^{a}$**qim** ši**par** | Пред Тем, Кто украсил твердь. |
| Queşev s$^{e}$ʻ**irim ufar** | Счет козлам и телицам |
| **B**$^{e}$**niv** s$^{e}$fataim j$^{e}$su**par** | Пусть поведут уста, |
| Uv$^{e}$**khen** so**ten** juḥ$^{a}$**far** | И тем посрамят обвинителя. |
| L$^{e}$**filusim** k$^{e}$khokh**vej** mis**par** | Подобных звездам числом |
| W$^{e}$**saḫim** ad a**far** | Согнутых до песка |
| **Bişam** v$^{e}$i**wujam** j$^{e}$khu**par** | Корысть и грех да искупятся. |

Этот строгий тонический стих распространился в поэзии еврейской диаспоры и продолжал господствовать в литургической лирике (особенно в франко-германских областях) очень долго.

Второй период ивритского стиха — освоение силлабо-метрики, X—XV вв. Это время расцвета еврейской поэзии в Испании; здесь впервые создается светская поэзия на иврите, и она ищет для себя стиха, свободного от устоявшихся смысловых ассоциаций. Образец дала арабская поэзия Кордовского халифата: она пользовалась классическим арабским квантитативным (силлабо-метрическим) стихом — «арудом». Но его нормы плохо поддавались переносу на иврит: в иврите этого времени не было долгих и кратких гласных, а выделялись лишь сверхкраткие («шва» и «хатаф»). Тем не менее, для иврита была создана условно-квантитативная система стихосложения (Дунаш бен Лабрат, X в.). Стопу составляли «ятед» (араб. «ватид», «колышек»), сочетание слогов со сверхкратким и с полным гласным (∪ —), и один либо два слога с полными гласными (—). Так, вначале наиболее употребителен был размер «мэруббэ» на основе стопы (∪ —) — —, позднее — размер «шалем-бэт» на основе стопы — — (∪ —), аналогичные арабским размерам «хазадж» и «раджаз». 2—4 стопы составляли стих, два стиха двустишие («баит», араб. «бейт»); на конце стиха стопа могла деформироваться. Рифма упростилась, для нее стало достаточно одного опорного согласного; позиция ударения в рифме была безразлична, как это часто бывает в силлабическом стихе (ср. § 28). Стихотворения писались как астрофические, на одну сквозную рифму (по образцу арабской касыды), так и строфические, с чередованием строф на разные рифмы и припевов на сквозную рифму, например, ААБА + вгвгвг + ААБА + дедеде + ААБА... (по образцу арабского мувашшаха, «опоясанных стихов»).

Наряду со строгой силлабо-метрикой существовали и промежуточные формы. Религиозные силлабо-метрические стихи отклонялись в сторону традиционной тоники пиюта, а светские стихи XIII—XV вв., сочинявшиеся уже в христианской Испании и Провансе, испытывали влияние силлабического стиха трубадуров. Это было подготовкой следующего периода.

Третий период — освоение силлабики, XIV—XIX вв. Начало его связано с перемещением центра еврейской культуры в Италию. Им-

мануэль Римский (ок.1300), замечательный мастер светской поэзии, стал писать на иврите сонеты, используя в качестве 11-сложника размер четных строк шалема-бэт:

| | |
|---|---|
| силлабо-метрика | — — (∪ —) — — (∪ —) — — — |
| ранняя силлабика | × × ∪ × × × ∪ × × ‘ × |
| поздняя силлабика | × × × × × × × × × ‘ ∪ |

| | |
|---|---|
| Ma li w$^e$lakh, ‘eden, w$^e$at ‘asafta | Что мне в тебе, Эден? твое скопленье |
| Kol ba’$^a$ lot mumim w$^e$kol ‘iš bošet. | Увечных жен, душою сокрушенных, |
| ‘al ken ḥ$^a$šavtikha b$^e$’ ejnaj ajin | Ничтожным я нашел и отверг сразу. |
| | |
| Tofet! B$^e$’ ejnaj ḥen w$^e$hod jasafta | А в тебе, Ад, зрю к прелести стремленье, |
| Bakh kol ş$^e$vija haj$^e$kar loveš et | Зрю ланей, красой дорогой ряженных: |
| Wate’$^e$sof kol maḥ$^a$madej ‘ajin. | Ты съединил все сладостное глазу. |

Этот 11-сложный силлабический стих становится господствующим в ивритской поэзии; за сонетами следует освоение октав, терцин и других характерных романских строф. Ощущение квантитативного ритма исчезает, сверхкраткие слоги ощущаются как равноправные с полными. Итальянские ивритские поэты стараются, однако, сохранять память о квантитативном ритме, и если у них в строке встречаются сверхкраткие, то на нечетных позициях, как в ятедах; от этого их силлабика приобретает некоторую тенденцию к ямбическому ритму. Рифма тоже перестроилась по итальянскому образцу: вместо разноударной утвердилась единообразная женская рифма. Это опять-таки противоречило естественным данным языка, потому что в южном (сефардском) иврите большинство слов имели мужские окончания. Поэтам приходилось употреблять в конце строк необычные синтаксические конструкции и эмфатическое смещение ударения, требовавшее высокого стиля.

Вслед за Италией новое стихосложение осваивает ивритская поэзия Германии, а затем восточной Европы (XVIII—XIX вв.). Силлабика утверждается здесь в чистом виде, уже без воспоминаний о ятедах. Были испробованы новые размеры, например, нерифмованный 13-сложник с цезурой 6 + 7 и 7 + 6 (как аналог гексаметрам Клопштока), но к середине XIX в. он вышел из употребления. Несмотря на немецкое силлабо-тоническое окружение, силлабика в иврите держалась очень долго. Кроме обычного консерватизма, причиной была двойственность акцентуации: одни и те же тексты в ритуальном чтении произносились с южным, сефардским ударением, а вне литургии — с северным, ашкеназским, смещенным к началу слов. Стих начала XIX в. тяготел к высокой норме произношения, стих конца XIX в. — к бытовой. А. Готлоберу в середине века пришлось написать два стихотворения, опирающиеся на две разные акцентуации.

Четвертый период — освоение силлабо-тоники, XIX—XX в. Теоретическое обсуждение ее возможностей приходится на XIX век,

практическое утверждение происходит в 1890-х гг. Силлабо-тоническому стиху предшествовала полоса постепенного тонического упорядочения силлабического стиха: у М.Ц. Мане и Ш. Гордона он начинает звучать как 4-иктный дольник и часто выбивается из 11-сложности (как в первой строке следующего примера из Мане, 1880):

Im **gam kol** rigšotaj ne'**el**mu du**mi**jo?
**Na**fši nid**ho**mo 'al **po**naj ṣal**mo**ves
Mip**nej hateva** hiš **'okum** lis**hi**jo
U**fo**naj jin**ho**ru **mibli** **'aso**ves.

Когда даже чувства исчезли, молчанье
Смерти душе пораженной предстало,
Природы вновь возрожден я дыханьем,
Лицо засияло, грусти не стало.

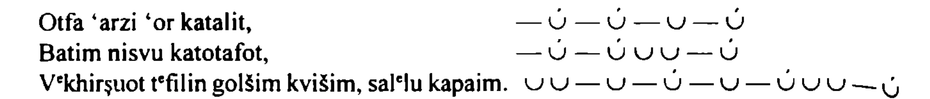
Главной фигурой силлабо-тонической реформы был Х.Н. Бялик (первая книга — 1902 г.). Он опирался на разговорное ашкеназское произношение, опять-таки преодолевая сопротивление языка: как старым поэтам нехватало женских окончаний слов, так ему — мужских, поэтому здесь пришлось ослабить строгость рифмовки отказавшись от опорных согласных. Образцом для его силлабо-тоники было больше русское стихосложение, чем немецкое: строгость ритма (см. § 51) он соблюдает в соответствии с русскими, а не с западными традициями, а в его метрическом репертуаре половину составляют трехсложные размеры, редкие в Западной Европе, но популярные в России 1880-х гг. Вот пример его анапестов (первая строка — с цезурным наращением):

Kulom **no**so ho**ruaḥ**, kulom **so**haf ho'**ojr**,
širo ḥ$^{a}$**došo** es **bojq**er ḥaj**jej**hem hir**ni**no;
Va'$^{a}$**ni**, gojzel **rakh**, ništa**kaḥ**ti mi**leiv**
Taḥas **kan**fej haš$^{e}$**khi**no.

Всех их ветер унес, всех их день веселит,
Новой песней зари разметав, и единый,
Нежный, слабый птенец, я остался, забыт,
Под крылом у Шехины.
*(пер. В.Брюсова)*

Его сверстник С.Черниховский обогатил новое стихосложение силлабо-тоническими имитациями многих размеров мировой поэзии. Поэты следующего поколения, сохраняя внимание к русским образцам, ввели в иврит дольники — такие, как у Блока и Ахматовой. Под русским же влиянием возрождается глубокая рифма, напоминая — вряд ли намеренно — о рифме пиюта.

Но это запоздалое господство силлабо-тоники в ивритской поэзии было недолгим: уже в 1920—1930-х гг. оглядка на русскую поэзию сопровождается оглядкой на западноевропейскую поэзию — сперва на немецкий экспрессионизм, потом на английский и французский авангард. Этому общекультурному повороту способствуют особенные обстоятельства: происходит еврейское заселение Палестины, возрождаемый разговорный иврит в ней принимает южное, сефардское произношение, ашкеназская силлабо-тоника перестает восприниматься как стихи. Вот три строки из стихотворения А. Шлёнского (начало 1920-х гг.): в ашкеназском чтении они звучат хореем (ударения (—), в сефардском — амфибрахием и ямбом (ударения ´):


Otfa 'arzi 'or katalit, — ◡́ — ◡́ — ◡ — ◡́
Batim nisvu katotafot, — ◡́ — ◡́ ◡ ◡ — ◡́
Vᵉkhirşuot tᵉfilin golšim kvišim, salᵉlu kapaim. ◡ ◡ — ◡ — ◡́ — ◡ — ◡́ ◡ ◡ — ◡́

(«Моя земля окутана светом, как плащом, встали дома, как украшения над глазами, и как ремешки тфилин, скользят дороги, руками мощенные...» — образность утренней молитвы).

В 1930-1940-е гг. в ивритской поэзии держатся силлабо-тонические размеры и дольники, рассчитанные уже на сефардское произношение; некоторые поэты переписывают свои стихи со старой акцентуации на новую, но редко успешно. Но с 1950-х гг. ивритская поэзия окончательно переходит на международный верлибр.

§ 64. **Румынская силлабика и силлаботоника.** В румынском стихосложении утверждение силлаботоники относится к первой половине XIX в.; но этому предшествовала довольно долгая история народного и раннего литературного стиха. Румынский язык был романским островком в славянском, венгерском и греческом окружении, и румынский стих развивался в тесном взаимодействии с этими смежными культурами. Основной размер румынского народного песенного стиха — силлабический 8-сложник (4 + 4) с женским окончанием (укорачивающийся в 7-сложник с мужским): это несомненное наследие общероманского 15-сложника (8ж + 7$^{м}_{д}$). Он рифмованный (или, по крайней мере, ассонированный): здесь трудно предполагать прямое воздействие латинской гимнографии (как на чешский и польский 8-сложник) — скорее, рифма пришла сюда опосредованно, через западнославянский и украинский народный 8-сложник такого же строения. Рядом с ним существует другой употребительный песенный размер, 6-сложник (при мужском окончании — 5-сложник): он, по-видимому, вовсе не романского, а славянского происхождения. Рядом с этими (и иными, менее употребительными) песенными размерами в свадебных приговорах и в новогодних орациях употребляется рифмованная проза — форма, характерная для славянского фольклора и чуждая романскому; румынская поэзия использует ее в отдельных жанрах (например, в басне) еще в XVIII в. Вот примеры звучания румынской народной силлабики — 8-и 6-сложного стиха:

Doină ştiu şi doină zic:
De cînd am ajuns voinic,
Eu cu doina ma plătesc
De bir şi de boiaresc...
Doină, doină, cîntec dulce,
De la mine cînd te-i duce?...

Петь мне дойну, петь до слез:
С тех пор, как я чуть подрос,
Дойной я платил, как мог,
Боярщину и оброк...
Дойна-сладость, дойна-пенье,
Не терзай мое терпенье!..

La Picior-de-Munte,
Pe dealuri mărunte,
Prin plaiuri tăcute,
De vînturi bătute
Urcă şi scoboară
Şi drumul măsoară
Trei turme de oi...

У села Пичоре
На малом нагорье,
По холмам дремучим,
Под ветром летучим
Круто и полого
Тянется дорога,
На ней три отары
Цигейских овец,
Пастух-молодец...

Литературная румынская поэзия начинается с XVI — XVII вв. Поначалу это приблизительная силлабика, иногда расплывающаяся в аморфный говорной тонический стих с парной рифмовкой, напоминающий русскую досиллабику. Даже М. Костин (сам писавший и по-польски), сочинивший ок. 1670 г. поэму «Жизнь мира» 13-сложником (7 + 6) польского образца и снабдивший ее теоретическим предисловием, не выдерживает равносложности, и стих его напоминает по звучанию не столько Кохановского, сколько Рея. За эпохой приблизительной силлабики следует эпоха точной силлабики: начало ей в румынском стихе, как в русском, кладет переложение «Псалтири» Кохановского, изданное митрополитом Досифеем в 1673 г.; и затем силлабика держится в румынской поэзии на протяжении всего XVIII в. и окончательно уступает силлаботонике только около 1850 г. Основной короткий размер ее — 8-сложник, разрабатываемый в традиции народного стиха, с ощутимой хореической тенденцией; основные длинные размеры — 12-сложник (6 + 6), 14-сложник (8 + 6), 16-сложник (8 + 8); преобладающее влияние — итальянское (только в коротких песенных размерах), венгерское и отчасти новогреческое. И то и другое способствовало силлабо-тоническим тенденциям в румынской силлабике; в частности, на имитациях новогреческого политического стиха ($8^{м}_{д} + 7ж \to Я3д + Я3ж$) румынские поэты приобрели первый опыт освоения ямбического ритма. Пример звучания румынского политического стиха — гимн Я. Вэкэреску на освободительное движение 1821 г.:

Răscoală-te, inima mea, / din a rabdării boală:
Grozav, grozav ai suferit, / grozavă te răscoală:
Să tremure, să tremure / cumplita tiranie:
Zdrobită azi în pulbere / pe loc să im mai fie!..

Восстань, восстань, душа моя, / восстань, сломи терпенье!
Пусть будет страшен твой мятеж, / как страшно угнетенье!
Пусть дрогнет, дрогнет трепетом / тиранство супостата:
Во прах оно рассыпется, / и нет ему возврата...

Я. Вэкэреску с его отцом и братьями может считаться основоположником силлаботоники в румынской литературе Валахии, Г. Асаки — в Молдавии. У старших Вэкэреску силлабо-тонический ритм появляется только в коротких строчках — хореях и ямбических полустишиях политического стиха; у Я. Вэкэреску и Асаки впервые входит в употребление 5-ст. ямб немецкого и английского образца. В румынском языке ударение свободное, поэтому правильность силлаботонической схемы соблюдается достаточно строго; немногочисленные отступления — это память о влиянии итальянского стиха.

В следующем поколении, у романтиков, И. Элиаде-Рэдулеску (автор первого румынского трактата по стихосложению) в своих переводах из Ламартина вводит в румынский стих 6-ст. ямб — при этом с женским наращением в цезуре, которого не было в иноязычных образцах. По-видимому, это влияние привычки к женской цезуре в более старых длинных размерах — 12-сложнике (6 + 6, от народной силлабики и влияния венгерского стиха) и 16-сложнике (8 + 8, у Асаки он уже силлаботонизирован в сдвоенный 4-ст. хорей). Вот звучание румынского силлабо-тонического «александрийского стиха» Рэдулеску в сопоставлении с французским силлабическим оригиналом (Ламартин, «Одиночество»):

Sou**vent** sur la mon**tagne**‿ / à l'**om**bre du **vieux chêne**,
Au cou**cher** du so**leil** / triste**ment** je m'as**sieds**;
Je pro**mêne** au ha**zard** / mes re**gards** sur la **plaine**,
Dont le ta**bleau** chan**geant** / se dé**rou**le à mes **pieds**...

Как часто на холме / в тени старого древа
Я печально слежу / предзакатной порой,
Как в вечерних лучах / направо и налево
Изменяется вид / долины предо мной...

**Ade**sea ori pe **munte** / cînd **soa**rele a**pu**ne,
Eu obo**sit** de **gîn**duri / **la um**bră reze**mat**,
În **jos** preste cîm**pie** / ve**de**rea-mi se ra**pu**ne,
Pri**vind** cum se des**tin**de / cu-**nce**tul şi trep**tat**...

Как часто я на взгорье / вечернею порою,
Устав от тяжких мыслей, / под деревом сижу
И опуская взоры / к долине подо мною,
На длящиеся тени / задумчиво гляжу...

Вот звучание хореического 16-сложника (Х4ж + Х4ж) — пример из Эминеску:

Sură-i sara cea de toamna; / de pe lacuri apa sură
Înfundă mişcarea-i creată / între stuf la iezatură;
Iar padurea lin suspina / şi prin frunzele uscate
Rînduri, rînduri trece-un freamat, / ce le scutură pe toate...

День осенний, час вечерний, / сени серые лесные,
Серой зыбью зыблет заводь / камыши береговые.
Лес вздыхает мягким вздохом, / и в его листве усталой
Пробегают волны шума, / отрясая лист увялый...

4-ст. хорей (реже 4-ст. ямб) как основной короткий размер, 8-ст. хореический 16-сложник и 6-ст. ямб (реже 5-ст. ямб) как основные длинные размеры — таким сложился метрический облик румынского стиха после силлабо-тонической реформы. На протяжении второй половины XIX в. эта картина несколько меняется, ямбы постепенно оттесняют хореи на второй план (так у Эминеску), все свободнее используются трехсложные размеры (особенно амфибрахий); к концу века уже начинаются эксперименты с сочетаниями стихов разной длины и разного метра и ритма (А. Македонский). Это означало конец эпохи классической силлаботоники и начало новых исканий в направлении чистой тоники.

§ 65. **Балтийская силлабика и силлаботоника.** Во второй половине XIX в. завершается утверждение силлабо-тонического стихосложения и в литературах на балтийских языках — литовском и латышском. Первые опыты в этом направлении предпринимались здесь немецкими пасторами еще с XVII в.; характерно заглавие первой латышской поэтики (Й. Вишманис, 1697): «Негерманский Опиц, или краткое введение в латышское стихотворство». Это были по большей части религиозные песнопения, переведенные с немецкого или написанные на готовые немецкие мелодии; соответственно размерами их в подавляющем большинстве были четкие ямбы и хореи. (Аналогичные этим переводы немецких гимнов на русский язык, сделанные в начале XVIII в. Глюком и Паусом, были, как известно, одними из первых образцов русской силлаботоники.) В XVIII в. к этому прибавляются опыты имитаций античных размеров; они дали такое художественное достижение, как поэма К. Донелайтиса «Времена года», написанная литовским тоническим гексаметром, построенном не по расположению долгот, а по расположению ударений (1765—1775, изд. 1818).

Однако немецкое культурное влияние в Прибалтике ограничивалось Латвией и «Малой Литвой», входящей в состав Восточной Пруссии. В «Большой Литве», находившейся в унии с Польшей, преобладало польское культурное влияние и соответственно силлабический стих польского образца — сперва как «приблизительный силлабизм», а с середины XVII в. как строгий силлабизм с характерными польскими размерами — 11-сложником (5ж + 6ж) и 13-сложником (7ж + 6ж).

Вот пример такого 11-сложника из поэмы А. Баранаускаса «Аникщайский бор» (1858—1859); в обычных русских переводах, как всегда, силлабика подменяется силлаботоникой:

Kalnai kelmuoti, / pakalnės nuplikę!
Kas jūsų grožei / senobinei tiki?
Kur toj puikybė / jūsų pasidėjo?
Kur ramus jūsų / ūžimas nuo vėjo,
Kai balto miško / lapeliai šlamėjo
Ir senos pušys / siūravo, braškėjo?..

Голые склоны, / покрытые пнями,
Вы ль красовались / былыми лесами?
Где ваша пышность / в давнем их расцвете?
Где в лесных высях / несущийся ветер,
Когда на ветках / листья шелестели,
А сосны к соснам / качались, скрипели...

Практическим преобразователем литовского стихосложения стал в 1890-х годах Й. Майронис: опираясь на опыт немецкого и русского стихосложения, он стал писать силлабо-тоническими ямбами и хореями (преимущественно 4-стопными; они играли роль короткого стиха), а также трехсложными размерами (тоже преимущественно 4-стопными; они играли роль длинного стиха). В литовском языке место ударения свободное и поэтому ритмическая строгость силлаботоники соблюдается приблизительно в такой же степени, как в немецком и русском. Пример амфибрахиев Майрониса (пер. А. Кочеткова):

Išnyksiu, kaip dūmas išblaškomas vėjo,
Ir niekas manęs neminės'.
Tiek tūkstančių amžiais gyveno, kentėjo,
O kas jų nors vardą alspės?..

Исчезну, как дым, унесенный ветрами,
И буду забыт, как волна.
Несметные люди страдали веками,
А где их гроба, имена?..

Литовская поэзия конца XIX — начала XX в. идет по следам Майрониса: силлаботоника становится основной системой стихосложения, лишь для оттенения ее служат немногочисленные размеры, имитирующие народный стих, но тоже в значительной степени силлаботонизированные. Пример — 10-сложник (5 + 5) из стихов Ю. Балтрушайтиса:

Žinau, pažistu / sena lūšnelę...
Prie pat jos slenksčio / piktžolės želia...
Siauri langeliai, / lyg užsimerkę,
Tarsi ji liūdi / ir tyliai verkia,
Tarsi stebėti, / ką žemė rodo,
Našlaitei vargšei / jau nusibodo...

Знаю избушку: / стоит убого,
Лопух разросся / возле порога,
В тусклых оконцах / тоска маячит.
То ли взгрустнула / и тихо плачет,
То ли устала / и силы нету
Глядеть на чудо / белого света...

В латышском стихосложении силлаботонике не пришлось преодолевать соперничества польской силлабики, однако пришлось в большей степени преодолевать сопротивление языка: в латышском языке ударение фиксировано на начальном слоге слова. Поэтому здесь хорей поддавался освоению легче, ямб труднее, а трехсложные размеры оставались редкими экспериментами. Сдвиги ударения в ямбе со второго слога на первый (как в чешском, польском и сербском) были долгое время обычным явлением. В народном 8-сложнике латышских песен, как мы помним (§ 4), хореическая тенденция была господствующей, это также содействовало распространению 4-ст. хорея как «народного» размера в литературе. Первые силлабо-тонические экспериментаторы 1850-х годов (Ю. Алунанс, Аусеклис) испытывают в латышском стихе самые разнообразные размеры, но их продолжатели второй половины XIX в. сильно суживают метрический репертуар: половина всех латышских стихов этого времени написана только 4-ст. хореем как «народным» и 4-ст. ямбом как «книжным» размером. (Эта большая доля 4-ст. ямба — признак влияния русской стихотворной традиции.) В начале XX в. этот метрический репертуар начинает перестраиваться: ямб начинает заметно оттеснять хорей, среди ямбов 5-стопные все больше соперничают с 4-стопными (сходный сдвиг мы видели в болгарском стихосложении этого же времени, § 62). Тогда же в латышском стихе начинается и разработка дольников, равноударных и вольных: это примета новой эпохи истории европейского стиха.

Вот пример латышского 4-ст. ямба с характерными пропусками ударения на последнем сильном месте — так сказать, с начальной ударной константой вместо конечной (Райнис, «Песня фабричной девушки»):

**Ak**, **la**kstīgala, **ne**dziedi
Pie **mana loga sē**rīgi,
Man **rī**tu **a**gri **jā**ceļas,
**Sirds kūst** man **vie**nās **žē**labās,
**Sirds tavām dziesmām lī**dzi **kūst**,
Kā **vi**ņas **līst** un **rimst**, un **plūst**...

Не пой, не пой, соловушка,
У моего окошечка:
Ведь завтра мне вставать чуть свет,
А сердце горько сетует,
А сердце тает горестью
Под песню грустную твою...

Здесь нет возможности затронуть историю стихосложений других народов России (и СССР), также испытавших влияние русской силлаботоники. Это отдельный вопрос, далеко выходящий за пределы истории европейского стиха. Влияние это было очень сильно, особенно после Октябрьской революции и особенно на стихосложение наиболее молодых литератур. Большинство из них имели опыт разработки силлабического стиха разного рода — как в народном, так и в раннелитературном стихосложении. Теперь этот опыт был отстранен ради освоения силлаботоники русского образца (важную роль здесь играли, конечно, переводы с русского). Даже в таких литературах с древней силлабической традицией, как грузинская и армянская, можно видеть не только эксперименты с трудно дающейся силлаботоникой, но и попытки ретроспективного переосмысления собственного традиционного стихосложения — попытки представить силлабику не силлабикой, а силлаботоникой же, смягченной теми или иными условностями и вольностями. Можно вспомнить, что такие же опыты «стопного» осмысления национальной силлабики по престижному античному или силлабо-тоническому образцу делались в свое время и применительно к романскому или к сербскому стихосложению.

§ 66. **Романская силлаботоника.** Мы видим, что вторая половина XIX в. была временем наивысшего расцвета силлаботоники в европейском стихосложении. Утвердившись в английском, немецком и русском стихе, она распространяет свое влияние на большую часть европейских литератур, и силлабика не выдерживает соперничества с ней: силлаботоника ощущается как более престижная форма организации стиха, как законная наследница античной стопной метрики.

Единственным оплотом силлабики остается поэзия романских литератур, где она укрепилась раньше всего и накопила больше всего авторитетной традиции. Но знаменательно, что даже здесь безраздельность ее господства начинает колебаться. В итальянской и испанской поэзии основной размер, 11-сложник, остается традиционно силлабическим, но на периферии метрического репертуара учащаются эксперименты в силлабо-тоническом направлении.

Первый толчок к этому был дан еще в первой половине XVIII в. и шел от музыки: знаменитый либреттист П. Метастазио, сочиняя короткими стихами арии своих опер, придавал 7-сложнику отчетливый ритм 3-ст. ямба, а 8-сложнику — еще более отчетливый, чем обычно, ритм 4-ст. хорея. В итальянском стихе эти ритмы остались господствующими в названных размерах в течение всего XIX в.; в испанском стихе 7-сложник перенял эту силлабо-тоническую тенденцию, но 8-сложник с его крепкой национальной (романсной) традицией остался в основном верен ритмическому разнообразию чистой силлабики. Вот пример силлабо-тонизированного итальянского 7-сложника — 3-ст. ямб с до-

пущением сдвига ударения только на I стопе и с чередованием окончаний ДЖДЖДМ + ДЖДЖДМ (сдвоенная строфа романтических од и гимнов, восходящая к песенной строфике XVII—XVIII вв.): из знаменитой оды Мандзони «5 мая» на смерть Наполеона, с переводом Ф. Тютчева (в котором сдвиги начальных ударений, конечно, сглажены):

| | |
|---|---|
| La procellosa‿e trepida | Высокого предчувствия |
| Gioia d'un gran disegno, | Порывы и томленье, |
| L'ansia di‿un cor che‿indocile | Души, господства жаждущей, |
| Serve pensando‿al regno | Кипящее стремленье, |
| E‿il giunge‿e tiene‿un premio | И замыслов событие, |
| Ch'era follia sperar. | Несбыточных, как сон, — |
| Tutto‿ei provò: la gloria, | Все испытал он! — счастие, |
| Maggior dopo‿il periglio, | Победу, заточенье, |
| La fuga‿e la vittoria, | И все судьбы пристрастие, |
| La reggia‿e‿il triste‿esiglio: | И все ожесточенье!— |
| Due volta nelle polvere | Два раза брошен был во прах |
| Due volte sull'altar... | И два раза на трон!.. |

Второй толчок к силлаботонизации был дан, как это ни странно, французской поэзией, хотя она, как мы знаем, была силлабической. Ее ведущим размерам, александрийскому 12-сложнику (6м + 6м) и 8-сложнику (8м) в итальянском и испанском стихе, как было сказано (§ 33, 36), соответствовали 14-сложник (с цезурным наращением: 7ж + 7ж) и 9-сложник (9ж). После долгой неупотребительности они в XVIII в. начинают разрабатываться вновь под влиянием Франции; но ритмический их облик гораздо строже французского образца, и в нем чувствуется оглядка на опыт германской силлаботоники. А именно александрийский 14-сложник принимает отчетливый ритм 6 ст. ямба (Я3ж + 3ж), а 9-сложник — ритм 4-ст. ямба или (гораздо реже) 3-ст. амфибрахия, которые между собой не смешиваются. В итальянской поэзии оба размера остались периферийными: александрийский стих («мартеллианский», по имени драматурга П. Дж. Мартелли, начало XVIII в.) пытался утвердиться в трагедии, но за тяжеловесность был осмеян Гоцци в «Трех апельсинах» и остался на некоторое время употребителен лишь в комедии, исторических драмах и балладах; а ямбический и амфибрахический 9-сложник — лишь в лирике как сравнительно нечастый размер. В испанской поэзии, наоборот, александрийский стих («соррильянский», по имени поэта-романтика Х. Соррильи, середина XIX в.) даже опередил по употребительности классический 11-сложник, а 9-сложный стих (преимущественно ямбический) опередил классический 8-сложник. Вместе с александрийским стихом (почти не употреблявшимся с XIII в., § 38) был возрожден и другой средневековый размер, стих «арте майор», урегулированный до правильного 4-ст. амфибрахия; это тоже шло в ногу с общей тенденцией к силлаботонике.

По образцу этих реставрированных и нововведенных размеров делались эксперименты с силлаботонизацией, подчас очень изысканно сложной, и более традиционных форм. Вот пример сложной силлабо-тонической строфы из Дж. Пасколи (ода на возвращение полярной экспедиции: в основе строфы — 8-сложник, силлабо-тонизированный в 1, 2, 3, 5 и 7-й строках — в 3-ст. дактиль, а в 4-й строке — в 4-ст. хорей; его перебивают в 6-й строке 12-сложник, силлабо-тонизированный в 6-ст. хорей, и в 8-й строке 6-сложник, силлабо-тонизированный в 2-ст. амфибрахий. Эта последовательность ритмов строго повторяется в стихотворении 8 раз.

Questo‿è dall'ombre‿un ritorno:<br>
Dante‿Alighieri‿ha sorriso.<br>
Noi sedevamo:‿ed un giorno<br>
Vi pensammo‿all' improvviso.<br>
L'anime nostre‿oscillare<br>
Sentivamo come l'ago del magnete,<br>
Tutte cercando‿inquiete<br>
La‿stella Polare...

Выход из вечного мрака!<br>
Данте готов улыбнуться.<br>
Ждали мы срока и знака,<br>
Что ушедшие — вернутся.<br>
Стрелкой магнитной дорожной<br>
Наши души напряженно трепетали,<br>
Все устремляясь тревожно<br>
В полярные дали.

Только третья романская поэзия, французская, осталась не затронута силлабо-тоническим соблазном: опыты А. ван Хасселта в этом направлении (упоминавшиеся выше, § 39) остались совершенно незамеченными.

# XI

# МЕЖДУНАРОДНЫЙ СВОБОДНЫЙ СТИХ

§ 67. **От силлаботоники к тонике.** Кризис установившейся системы классического стиха начинает обнаруживаться на исходе XIX в. и становится несомненным в начале XX в. Начиналась новая историческая эпоха, это сопровождалось ощущением резкого перелома в культуре. В литературе явились новые темы, идеи и эмоции, их новизна была осознанной и подчеркнутой, ассоциации с культурной традицией прошлых веков были нежелательны; поэтому были нежелательны и носители этих ассоциаций — старые стихотворные формы. Культ новизны становится всеохватывающим. Новизна тонких сочетаний старых оттенков не удовлетворяет, поэты ищут новизны резкой и броской, как бы рождающейся вместе с новой мыслью и чувством. Новизна вариаций старых форм перестает быть достаточной, они кажутся застывшими и окостенелыми, поэты ищут форм более свободных и гибких, как бы откликающихся на каждый неожиданный поворот новой мысли. Появляется представление об исчерпанности традиционных средств стиха: вновь и вновь применяясь внутри однородной культуры, они слишком тесно срастаются с содержанием, рифма позволяет безошибочно предугадывать слово, ритм — предугадывать синтаксический оборот: предсказуемость в стихе становится слишком высокой. Начинается полоса исканий иных средств, завершающаяся освоением основной формы стиха XX в. — международного верлибра.

Поиски свободной, органической формы, естественно связанной с содержанием, означали свободу от жесткого ритма и свободу от нормативной рифмы. Сперва это были поиски расширения традиционного круга ритмов и рифм, потом — поиски полного отказа от метра и рифмы; впрочем, иногда эти две волны набегали одна на другую. Первый период таких исканий приходится еще на конец XVIII — начало XIX в., время предромантизма и романтизма; второй период — на конец XIX — начало XX в., время символизма и модернизма. Мы рассмотрим сперва расшатывание метра, потом расшатывание рифмы на пути к аметрическому и безрифменному стиху.

Расшатыванием метра было освоение тонической системы стихосложения. Тонический стих выступает в европейском стихосложении в двух формах, более урегулированной и более свободной. В нем сильные места, занятые обычно ударными слогами, разделены меж-

дуударными интервалами не с постоянным (как в силлаботонике), а с переменным числом безударных слогов. В более урегулированной форме это число слогов в междуударных интервалах колеблется в ограниченных пределах, ощутимых слухом: 1-2 слога (такой стих в русской терминологии называется «дольником») или 1—2—3 слога (в русской терминологии «тактовик»). Здесь сохраняется, хотя и в менее отчетливой форме, ощущение метра, т. е. разницы между сильными и слабыми местами и предсказуемость сильных мест. Разнообразие ритмических вариаций здесь значительно больше, чем в силлаботонике, однако оно не бесконечно и, стало быть, ощутимо. В более свободной форме число слогов в междуударных интервалах колеблется в неограниченных пределах (в русской терминологии — «акцентный стих»): здесь метр исчезает, ощущение разницы между ритмическими вариациями слабеет или утрачивается; если стих рифмован, то единственной предсказуемой опорой слуха в нем остается рифма, если же стих не рифмован, то перед нами настоящий свободный стих (vers libre, верлибр), свободный от метра и рифмы. Дольник мы встречали в немецком и английском стихе, тактовик — в русском былинном стихе, рифмованный акцентный стих — в раннем русском и чешском асиллабическом стихе, свободный стих — в старославянском литургическом стихе, после того как он утратил антифонную силлабичность.

В немецком и английском стихосложении, как было упомянуто выше (§ 47, 50), освоение тоники имело вид возрождения дольника народных песен. В эпоху предромантизма оживает интерес к народному творчеству, за изданиями подлинных народных текстов (Перси, Гердер, Арним — Брентано) следуют подражания им; если раньше в литературных подражаниях поэты выравнивали дольник своих образцов в правильный ямб (изредка — в правильный трехсложник), то теперь они воспроизводят дольниковый ритм в точности. В поэме Кольриджа «Кристабель» (1800: с нее ведет свое начало английская литературная тоника) перед нами 4-иктный дольник, перебиваемый 3-иктным, в «Лорелей» Гейне — сплошной 3-иктный. Характерно предупреждение Кольриджа в предисловии: «Размер „Кристабель" не лишен правильности... но он основан на новом принципе: в каждой строке счет ведется не слогам, а ударениям. Число слогов может колебаться от 7 до 12, но число ударений в каждой строке — только 4. При этом свободное колебание числа слогов не произвольно и не условно, а соответствует каким-либо переменам в характере образов или чувств». Русские переводчики XIX в. сглаживали неровность тонического ритма, переводчики XX в. стали воспроизводить ее в точности («Кристабель» — в пер. Г. Иванова, «Лорелей» — в пер. А. Блока):

’Tis the middle of night by the castle clock,
And the owls have awakened the crowing cock;
Tu — whit! Tu — whoo!

And hark, again! the crowing cock,
How drawsily it crew!..

Над башней замка полночь глуха,
И совиный стон разбудил петуха.
Ту — ху! Ту — уит!
И снова пенье петуха,
Как сонно он кричит!..

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin:
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn...

Не знаю, что значит такое,
Что скорбью я смущен:
Давно не дает покоя
Мне сказка старых времен...

Во французском стихосложении тонический ритм не имел традиции: здесь приходилось идти к нему другими путями. Во-первых, это было расшатывание силлабического строя традиционных размеров: привычные расположения ударений ощущались как непривычные и впервые осознавались как опора слуха, если силлабические расстояния между ними хотя бы немного нарушались. Легче всего достигалось это обыгрыванием конечного немого *-е*, которое в живой речи давно перестало произноситься, а в высокой декламации произносилось по традиции. Вводя в стих избыточные немые *-е*, поэт как бы предлагал читателю или деформировать стиль, или деформировать стих, сохраняя неизменным рисунок ударений:

... Et leur ville n'est q'un hangar — 8
Que troubl(ent) les trains, de part en part... — 8? 9?

*(Верхарн)*

Et quand tes ailes d'ombre / ouvrent leur vol sur lui, — 12
Elles les couvrent d'un(e) / mystérieuse nuit... — 12? 13?

*(Анри де Ренье)*

Во-вторых, это была разработка нетрадиционных во французском стихе нечетносложных размеров, дававших непривычные сочетания опорных ударений. С такими размерами охотно экспериментировал Верлен; так написано (9-сложником 4 + 5) его программное «Искусство поэзии» ( почти во всех русских переводах упрощаемое в традиционный 4-ст. ямб):

De la **musique**‿/ avant **toute chose**,
Et pour ce**la** / pré**fère** l'im**pair**,
Plus **vague**‿et **plus** / solu**ble** dans l'**air**,
Sans **rien** en **lui** / qui **pèse** ou qui **pose**...

Музыка будь / нам первейшим благом:
Лучше всего / тот нечетный ритм,
Который так / плывет и парит,
Что не с руки / ни тогам, ни тягам...

Под влиянием немецких дольников урегулированный тонический стих распространяется по Восточной Европе: в России его канонизирует Блок («Вхожу я в темные храмы, / Совершаю бедный обряд; / Там жду я Прекрасной Дамы / В мерцанье красных лампад...»), в Польше — Каспрович. У них этот размер имел еще вид традиционного силлабо-тонического стиха с пропуском отдельных слогов. От этого урегулированного дольника быстро совершается переход к неурегулированному акцентному стиху. В русской поэзии (и под ее влиянием — отчасти в восточной Европе) этот чисто-тонический стих преобладал в рифмованном виде; признанным образцом его был Маяковский. В Западной Европе рифмованный акцентный стих распространения не получил, хотя примеры такого стиха, играющего сверхдлинными рифмованными строчками, встречаются в серьезной поэзии у П. Клоделя и в комической — у Огдена Нэша. Вот образец из Клоделя (пер. С. Аверинцева):

Le sage Hsien Youan comme il devenait vieux
Répondit à un magicien qui voulait ramener son âge au chiffre deux:
«Je connais tout du Printemps et de l'Eté immence et monotone,
Et maintenant mon attention est appelée vers quelque chose
qui ne peut être que l'Automne».

Старый Сян Юань сказал такие слова
Кудеснику, предлагавшему возвратить его годы к цифре два:
«Про утро мне известно все, и про то, как лучи полудня томят,
Но сейчас я вижу, чего никогда не видал, однако подозреваю,
что это закат».

Такой рифмованный акцентный стих на Западе быстро уступил место нерифмованному свободному стиху. Причиной этому была различная судьба экспериментов с рифмой на Западе и Востоке.

§ 68. **От точной рифмы к неточной.** Расшатывание рифмы было реакцией на культ точной рифмы, державшейся в европейской литературе с самого Возрождения: рифма должна была быть точной не только на слух, но и на глаз, редкие отступления отражали память об архаическом или диалектном произношении (love — move, beugen — zeigen) и воспринимались как канонизированная условность. При устойчивом наборе поэтических тем это означало, что некоторые важные слова оставались без рифм (как в русском языке «правда», «делать», «сердце» и пр.), а другие однообразно употреблялись в устойчивых парах (love — above, amours — toujours, Liebe — Trübe, лю-

бовь-кровь). Во французском и английском языках, где разница между архаическими правописанием и живым произношением особенно заметна, беспокойство о рифме чувствовалось больше всего. Обновление рифмы стало непременным пунктом литературных манифестов французского символизма и постсимволизма; предлагалось считать рифмой самые непривычные звуковые сходства (unit — angélique, riche — chère, roc — route). Но ничто из этого на практике не привилось, кроме снятия наиболее архаичных орфографических ограничений «для глаза»: если у классиков дозволялось рифмовать только vide — humide, chant — méchant, то поэты XX в. свободно рифмуют vides — humide, chant — champ (Арагон). Традиция точной рифмы во французской поэзии оказалась слишком сильна: поэтам было легче совсем отказаться от рифмы, чем деформировать ее. Приблизительно так же сложилась судьба новой рифмы в немецкой поэзии, несмотря на эксперименты экспрессионистов: большинство поэтов предпочли или вернуться к традиционной рифмовке, или отказаться от рифм.

Удачнее совершилось обновление рифм на двух противоположных концах Европы — в английской и русской поэзии. В английской поэзии развилась рифма диссонансного (или консонансного, § 11) типа: образцами ее, по-видимому, послужили традиционные «рифмы для глаза» типа love — move, death — beneath, где согласные звуки совпадали, а ударные гласные — нет; по их примеру еще в XIX в. Э. Дикинсон в своих одиноких экспериментах рифмовала light — weight, sure — power, а с 1920-х годов в модернистской рифме стали обычны такие созвучия, как grass — grows, tame — time, rot — root и пр.: обилие в английском языке разнородных гласных и дифтонгов давало для таких диссонансов богатый материал. Вот пример из стихов У. Оуэна о первой мировой войне (пер. М. Зенкевича):

It seemed that out of battle I escaped
Down some profound dull tunnel, long since scooped
Through granites which Titanic wars had groined.
Yet also there encumbered sleepers groaned,
Too fast in thought or death to be bestirred.
Then, as I probed them, one sprang up and stared...

Мне снилось, что из боя, тьмой искуплен,
Спустился я в туннель, который вкраплен
И просверлен был войнами в граниты,
Там спящие валялись, как гранаты,
Охвачены иль тлением иль снами.
И вот, когда я поровнялся с ними...

Рифмы ассонансного типа (bed — web, trees — leaves и пр.) также употребительны в новом английском стихе, но менее характерны.

В русской поэзии, наоборот, развилась рифма преимущественно ассонансного типа — с усечением или замещением конечного или

промежуточного согласного в последних, редуцируемых слогах женской или дактилической рифмы: «ветер — на свете», «ветер — вечер», «вечер — нечем»; по аналогии развились и мужские усеченные рифмы типа «глаза — назад», «горячо — плечом»; но диссонансы остались мало употребительны. Из русской поэзии такая рифмовка перешла в польскую (где и осознавалась критикой как русское влияние: blaskiem — warszawskie, drzewa — trzeba, dziś — myśl и пр.) и болгарскую; оказала влияние на чешскую (где оно скрестилось с влиянием французского модернизма), но решительно не привилась в поэзии сербохорватской.

Причины столь различной судьбы рифмических экспериментов в разных литературах мало изучены: по-видимому, наряду с культурными традициями здесь играют роль особенности языка — может быть, для освоения рифмы они существеннее, чем для освоения ритма. Во всяком случае, в соперничестве между обновленной рифмой и полной безрифменностью рифма оказывалась в невыгодном положении: уже в силу своей непривычности она ощущалась как «трудная», «стеснительная», пригодная для выразительности отдельных стихотворений, но не поэзии в целом. Между тем за безрифменностью стояли давние традиции высокой поэзии, восходящие к античному и библейскому стиху. Обе эти традиции — и античность, и Библия — оказали сильное влияние на формирование европейского свободного стиха.

§ 69. **Международный свободный стих.** Немецкий свободный стих сложился раньше других — во второй половине XVIII в.; его ближайшим образцом была античная поэзия. Здесь Клопшток с 1740-х годов успешно экспериментировал с силлабо-тоническими имитациями античных лирических строф — алкеевой, асклепиадовых и пр.; затем по их примеру он стал образовывать оригинальные строфы того же типа; а затем естественно явилась попытка воспроизвести таким же образом не только короткие эолийские строфы, но и пространные триады Пиндара. Сложнейший ритм Пиндара был в это время еще не изучен, стихи его ощущались как аметрический хаос, произвольно расчленяемый на строчки (ср. восприятие Хротсвитой стихов Теренция, § 28). Именно так, без метра и рифмы, стали его воспроизводить Клопшток и его подражатели — поэты «бури и натиска», вплоть до молодого Гёте и Гельдерлина. Строчки их были средней длины, чаще короткие, чем длинные, обычно расчлененные синтаксически, и напоминали риторическую прозу, записанную с выделением интонационных колен. Так как ударения (главные и вспомогательные) в немецком языке идут густо, то внутренний ритм этих строк чаще всего был дольником. Такой тип стиха получил в немецкой терминологии название «свободные ритмы», freie Rhythmen. Он продолжал существовать в немецкой поэзии (на третьестепенном положении по сравнению с силлаботоникой и романтическим дольником) на протяжении всего XIX в. У классиков «бури и натиска» в его строчках заметна

ориентировка на ритмы, характерные для античной лирики, в «Дуинских элегиях» Рильке — на длинные строчки античных элегий, в «Северном море» Гейне местами обнаруживается сходство с 4-ударным ритмом традиционного книттельферса, в «Фантазусе» А. Хольца игра коротких и сверхдлинных строк напоминает об установке на прозу. Вот пример немецких «свободных ритмов» — Гёте, «Моя богиня», пер. С. Ошерова (ср. сглаженный 2-ст. амфибрахий в переводе Жуковского: «Какую бессмертную Венчать предпочтительно Пред всеми богинями Олимпа надзвездного...»):

| | |
|---|---|
| Welcher Unsterblicben | Кто среди всех богинь |
| Soll die höchste Preis sein? | Высшей хвалы достоин? |
| Mit Niemand streich'ich, | Ни с кем я не спорю, |
| Aber ich geb'ihn | Но одной лишь воздам ее |
| Der ewig beweglichen, | Вечно изменчивой, |
| Immer neuen, | Вечно новой |
| Seltsamen Tochter Jovis, | Странной дочери Зевса, |
| Seinem Schosskinde, | Самой любимой,— |
| Der Fantasie... | Фантазии... |

Английский свободный стих сложился во второй половине XIX в. в творчестве У. Уитмена (I издание «Листьев травы»— 1855 г.); его ближайшим образцом была библейская поэзия. Для Уитмена эта установка была сознательна, он хотел, чтобы его книга и была новой Библией нового демократического века. Он имитирует стиль классического английского перевода Библии (XVII в.) и вместе со стилем — ритм; строки его свободного стиха обычно организованы многочисленными параллелизмами и анафорами, синтаксически замкнуты, они — длинные и сверхдлинные и звучат как риторическая проза; но если в немецком свободном стихе отдельную строку составляет каждое колено, то в английском стихе — каждый период. Это делает их гораздо ближе к прозе, чем их немецкие аналоги; поэтому на фоне традиционной европейской и американской поэзии середины XIX в. они выглядели гораздо необычнее, нежели в свое время немецкие «свободные ритмы», и вызывали гораздо больше сомнений, стихи это или проза. В английской терминологии за этой поэтической формой закрепился термин «свободный стих», free verse. После некоторого перерыва он возрождается в английской поэзии в начале XX в. и с тех пор занимает в ней все более видное положение. Однако специфический библейский стиль Уитмена при этом исчезает, строки становятся короче (хотя обычно сохраняют синтаксическую уравновешенность), английский свободный стих все более сближается по звучанию с немецким свободным стихом. Иногда в нем чувствуется влияние традиционного английского белого стиха — драматического (например, в драмах Элиота). Вот образец звучания первоначального, уитменовского свободного стиха («Паровоз зимой»):

Thee for my recitative,
Thee in the driving storm even as now, the snow, the winter-day declining,
Thee in thy panoply, thy measured dual throbbing and thy beat convulsive,
Thy black cylindric body, golden brass and silvery steel,
Thy ponderous side-bars, parallel and connecting rods, gyrating,
shuttling at thy sides.
Thy metrical, now swelling pant and roar, now tapering in the distance,
Thy great protruding head-light fix'd in front,
Thy long, pale, floating vapor-pennants, tinged with delicate purple..

Тебе моя песня,
Тебе, сквозь снег, тебе, сквозь вихрь зимним вечером,
Тебе, в твоем панцире, вдохам твоим и выдохам, сжимам и разжимам сердца,
Твоему черному телу-цилиндру, в золоте меди, в серебре стали,
Твоим мощным бортам, твоим шатунам, снующим справа и слева,
Твоему мерному гулу и грохоту — то накатит, то замрет вдалеке,
Твоему большому горящему выставленному вперед фонарю,
Твоим вьющимся, длинным, белым вымпелам пара, подсвеченным багрецом...

Французский свободный стих сложился в конце XIX — начале XX в., и складывался он иначе — поэты шли не от прозы, а от традиционного силлабического стиха. Уже было сказано, что в эпоху символизма начались опыты его расшатывания: сдвиги и пропуски цезуры (опирающиеся на трехчленный ритм), опущение немого *-е*, нетрадиционные рифмы, нарушение правильного чередования рифм. Такой стих получил название «освобожденный стих», vers libéré: термин «свободный стих» (vers libre) не годился потому, что во французской традиции так называлось свободное чередование традиционных строк разной длины, как в басне или кантате (то, что по-русски называется «вольный стих»). Одним из первых образцов «освобожденного стиха» было стихотворение Рембо, написанное на самом пороге новой эпохи, в 1871 г.: здесь и пропуск цезуры, и женская цезура вместо мужской, и сплошные мужские рифмы без чередования с женскими, и нарочито резкие переносы фраз из стиха в стих — enjambements (пер. М. Кудинова *):

Qu'est-ce pour **nous**, mon **coeur**, / que les **napp**es de **sang**
Et de **brai**se,‿et **mill**e / **meur**tres, et les **long cris**
De **ra**ge, sang**lots** de / tout en**fer** renver**sant**
Tout **or**dre; ‿et l'Aqui**lon** / en**cor** sur les dé**bris**
Et **tou**te ven**gean**ce? / **Rien**!.. Mais si, tout en**cor**
Nous la vou**lons**! Indu/stri**els**, **prin**ces, sé**nats**,
Périssez!..

О сердце, что для нас / эта вся пелена
Из огня и крови, / убийства, крики, стон
Отчаянья и взба/ламученный до дна
Ад, опрокинувший / порядок и закон?
Что для нас отмщенье? / Ничто! Но будем мстить:
Месть вам — промышленни/ки, князья, богачи!
Законы, власть — долой!..

Легко представить себе, что в неравнострочном стихе (традиционном vers libre) такие перебои еще ощутительнее разрушали ритм: таков, например, стих Верхарна в его наиболее патетических местах. Именно в неравнострочном стихе символисты прежде всего попытались обойтись совсем без рифмы. Первым это сделал в 1887 г. Г. Кан (с характерным объяснением: «я искал ритма личного, способного передавать мои лиризмы в таком темпе и интонировании, которые казались мне непременными...»). Но в широкое употребление этот стих с разрушенным ритмом и без рифмы входит только в следующем поколении, при Аполлинере. В понятие «освобожденный стих» он уже не укладывался, и его стали называть просто «свободным стихом», vers libre, добавив к старому значению этого термина новое. Строки нового стиха сохранили, однако, память о звучании старого стиха: синтаксическую замкнутость, предпочтительные слоговые объемы. Если в немецком и английском свободном стихе слух быстро убеждается, что в строках нет однородных стоп, то во французском свободном стихе слух долго продолжает примериваться к слоговой длине строк и лучше замечает случайные или неслучайные совпадения их с традиционными силлабическими размерами.

Вот пример звучания французского свободного стиха (Аполлинер, пер. М. Кудинова *). В подлиннике 1-й и 4-й стихи — правильные 12-сложники (6 + 6), 3-й — не совсем правильный 2 + (6 + 6)-сложник, 5-й и 6-й — правильные 7-сложники и т. д.

Me voici devant tous un homme plein de sens
Connaissant la vie et de la mort ce q'un vivant peut connaître,
Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour,
Ayant su quelquefois imposer ses idées
Connaissant plusieurs langages
Ayant pas mal voyagé
Ayant vu la guerre dans l'artillerie et l'infanterie
Blessé à la tête trépané sous le chlorophorme...

Вот я пред вами весь, полный здравого смысла,
Знающий жизнь и все, что могут живые о смерти узнать,
Испытывающий муки, тоску и радости любви,
Умевший навязать свое мненье другим,
Знавший чужие наречья,
Много блуждавший по свету,
Видавший войну в артиллерийских частях и в пехоте,
Раненный в голову, трепанированный под хлороформом...

Свободный стих уитменовского образца, из сверхдлинных строк, звучащих как ритмическая проза, также вошел потом во французскую поэзию (Сен-Жон Перс), но остался для нее нехарактерен. Произведения такого рода предпочитали здесь форму «стихотворений в прозе» (впервые у А. Бертрана в 1842 г., как устойчивый термин — у Бодлера; от Бодлера он перешел и к Тургеневу) — это лирические

тексты со всеми признаками поэтического стиля, но не разделенные на стиховые строки и, стало быть, не стихотворные.

Развившись из трех столь непохожих источников, свободный стих в XX в. (особенно после первой мировой войны) широко распространился по всем литературам, как европейским, так и внеевропейским. В России одним из первых его образцов были «Александрийские песни» Кузмина (1908), ориентированные больше всего на стих немецкого типа. Не последней причиной его успеха была (относительная, конечно) легкость перевода: не связанный с традиционными национальными стиховыми формами, он требовал от переводчиков только смысловой точности и стилевой четкости. Поэтому, в частности, он охотно принимался поэтами малых литератур, чьи произведения могли рассчитывать на международную известность лишь в переводах. В некоторых литературах он имел меньше успеха: так, в русской поэзии, где успел разработаться тонический стих с обновленной рифмовкой, свободный стих долго не выдерживал соперничества с ним и начал приобретать популярность лишь с 1960-х годов. В других литературах у него были периоды прилива и отлива: так, во французской поэзии в годы Сопротивления он отступает перед более традиционными формами стиха, за которыми ощущалась национальная традиция, но после войны снова набирает силу.

Все три образца свободного стиха XIX в., рассмотренные выше, имели общую черту: стиховое членение в них, как правило, совпадало с синтаксическим и поддерживалось им. Новшеством XX в. было то, что рядом с этим «синтаксическим верлибром» появляется «антисинтаксический верлибр», играющий резкими и на первый взгляд немотивированными переносами фразы из строки в строку. Эффект антисинтаксического свободного стиха открыл еще Клопшток: перерабатывая в старости свои ранние оды, он почти не менял их слова, но менял расположение фраз по строчкам, и стихи от этого звучали совсем по-новому: вместо плавного

Клонится лес,
Бежит поток,—
И я ли не брошусь ниц? —

является резкое

Клонится лес, бежит поток, и я ли
Не брошусь ниц?

Раньше всего прививается этот тип верлибра, как кажется, в английском стихе, с большим сопротивлением (только к 1960-м годам) входит во французский стих, а в русском он малоупотребителен и до сих пор. Если в синтаксическом верлибре членение на стихи воспринимается как самоподразумевающееся и внимание сосредоточивается на факультативном внутреннем ритме строк, то в антисинтаксическом верлибре именно членение на стихи, первый признак стихот-

ворного текста, выступает на первый план и ощущается активнее всего. Антисинтаксический верлибр чаще всего навлекает повторяющиеся упреки, что свободный стих — это вовсе не стих, а произвольно нарубленная проза. Это не так: именно стихоразделы, рассекающие привычные словосочетания, придают им непривычную интонационную выделенность и многозначительность — вспомним, как звучал пример из «Дубровского», приводившийся в § 1. Вот образец антисинтаксического свободного стиха XX в. (Б. Брехт, пер. Б. Слуцкого*: отличие его звучания от вышеприводившихся образцов синтаксического стиха заметно сразу.

Als er im Traum die Hütte betrat der verbannten
Dichter, die neben der Hütte gelegen ist,
wo die verbannten Lehrer wohnten (es hörte von dort
Streit und Gelächter), kam ihm zu Eingang
Ovid entgegen und sagte ihm halblaut:
«Besser, du setzt dich noch nicht. Du bist noch nicht gestorben.Wer weiβ da...»

Когда — во сне — он вошел в хижину изгнанных
Поэтов, в ту, .которая рядом с хижиной
Изгнанных теоретиков (оттуда доносились
Смех и споры), Овидий вышел
Навстречу и вполголоса сказал на пороге:
«Покуда лучше не присаживайся. Ведь ты еще не умер. Кто знает...»

§ 70. **Перспективы дальнейшего развития.** Свободный стих, синтаксический или антисинтаксический, более ритмически сдержанный или более ритмически раскованный — это последний этап, достигнутый европейским стихом в своем последовательном историческом развитии. Он интернационален, в нем сливаются все традиции, прослеженные нами для отдельных языков и литератур. Раньше он воспринимался по контрасту, на фоне традиционных, более строгих размеров,— теперь, ставши массовым, он сам делается фоном, по контрасту с которым воспринимаются все другие стихотворные формы. Но застыть на этой ступени (как и на любой другой) эволюция стиха, конечно, не может. Естественно задаться вопросом, отчасти уже выходящим за границы науки: что будет после верлибра, как пойдет дальнейшее развитие стиха, каким будет стих XXI в.?

Думается, что здесь возможны три пути: один тривиальный, другой перспективный (и потому наименее ясный), третий тупиковый (в двух его вариантах). По всем этим направлениям уже сейчас сделаны по крайней мере первые шаги.

Тривиальный путь — это простое возвращение вспять, на предшествующую ступень развития: к тем или иным традиционным формам национальных стихосложений, как если бы всемирное увлечение верлибром само по себе было тупиком. Возможность такой реакции вполне реальна, и призывы к ней в критике (не только русской)

слышатся постоянно. Если это будет значить, что столетний опыт разработки свободного стиха прошел для поэзии напрасно, это будет очень досадно. Если же это не так и опыт свободного стиха оставил след и на восприятии традиционных размеров, то такой путь утешительно сближается со вторым — более перспективным.

Перспективный путь — это отталкивание от свободного стиха в направлении к новой более строгой организации. Мы уже не раз видели, как из аморфной силлабики, отвердевая от конца к началу строчек, складывалась то квантитативная, то силлабо-тоническая метрика. Свободный стих еще более аморфен, чем силлабика; он тоже может, принимая на себя те или иные произвольные ограничения, выделять из себя разновидности, имеющие более строгий ритм. Это позволило бы ему развиваться в направлении и к силлабике, и к силлаботонике, и к квантитативной метрике, как в привычных, так и в непривычных (что интереснее) их формах.

Один эксперимент в таком направлении — «через верлибр и прочь от верлибра» — уже был испробован: это английский силлабический стих М. Мур, Д. Томаса,У. Х. Одена и др. Силлабика в английском стихосложении не имеет традиции и поэтому воспринимается не столько как средство организации, сколько как средство дезорганизации традиционного силлабо-тонического стиха — это сближает ее с верлибром. По удачному выражению одного исследователя, «досиллабо-тонический силлабист» подобен такому носителю языка, который владеет и теми его нормами, какие не отражены в учебнике грамматики, а «послесиллабо-тонический силлабист» — такому, который знает только правила учебника и умышленно их нарушает. М. Мур писала большими строфами из длинных строк без какого-либо ритма ударений или словоразделов, и на первый взгляд эти стихи воспринимались как верлибр; но при ближайшем рассмотрении оказывалось, что все строфы изосиллабичны и напоминают силлабические имитации строф византийских кондакиев (§ 31): из строфы в строфу повторяется одна и та же последовательность строк разной слоговой длины. У Одена строфы короче и часто напоминают силлабические имитации античных лирических строф (алкеевой и пр.). У Томаса они скреплены ассонансными и диссонансными рифмами, тоже не сразу заметными для читателя с традиционными вкусами. Широкого распространения такой стих не получил: привычки к силлабике в английской поэзии не было, и, чтобы воспринять такой строфический изосиллабизм, от читателей требовался тонкий слух и высокая стиховая культура. В каком-нибудь из романских стихосложений такая стихотворная форма, может быть, могла бы стать не только элитарной, но и массовой поэзией.

Вот пример силлабического стиха М. Мур (строфа подлинника состоит из последовательности 4—8—8—6—9—7—11—4—5—5—12-сложных строк, в переводе она незначительно изменена; 2-й и 3-й стихи дополнительно выделены «цитатным» ритмом 4-ст. ямба и рифмой). Под-

лежащим 1-й строки служит заглавие «Spencer's Ireland», «Спенсерова Ирландия»:

...has not altered:
    A place as kind as it is green,
    The greenest place I've never seen.
Every name is a tune.
Denunciations do not affect
    the culprit; nor blows, but it
is torture to him to not to be spoken to.
They're natural -
    the coat, like Venus'
mantle, lined with stars,
buttoned close at the neck — the sleeves
    new from disuse...

...неизменна:
    Она добра и зелена,
    Совсем зеленая страна,
Что ни имя, то песня,
Кто в чем виноват, тому не
                    страшны ни
попреки, ни побои,
а страшно, ежели с ним не го-
                    ворят.
    Такова их
    природа; плащ их
как Венерина звездная мантия,
    и новые рукава.

В Ирландии
    по струнам песня ходит вспять,
    и в полдень всякий рад собрать
папоротниковых
семян против железных вели-
                    канов,
чтоб проучить невежест-
венное упорство и вернуть
                    права
    чародейству.
    В ирландских сказках
у дурачков-героев нет матерей,
    но всегда есть бабушки.

§ 71. **Стихи для слуха и стихи для глаза.** Наконец, тупиковый путь развития современного стиха — это развитие тенденций свободного стиха до предельной крайности. Это приводит к созданию еще двух нетрадиционных стихотворных форм: стихов для слуха и стихов для глаза.

Когда создавался свободный стих, то его отказ от метра и рифмы мотивировался желанием дать простор единственному п неповторимому творческому намерению поэта в каждом отдельном стихе. Однако обычные средства печатного слова недостаточны для того, чтобы воплотить это намерение во всей его единственности: графика не передает интонации, каждая стихотворная строчка может быть прочитана вслух на разные лады. Стремясь однозначнее выразить себя, стремясь сузить интерпретационный простор, предоставляемый поэтом декламатору, стихотворцы пытаются вводить в стихи дополнительные указания на характер произношения. Первой и наиболее интересной попыткой был «скачущий ритм» (sprung rhythm в противоположность running rhythm) Дж. М. Хопкинса (вторая половина XIX в.). Он писал длинными громоздкими тоническими строчками (отталкивающимися, однако, от традиционного английского 5-ст. ямба и часто

складывающимися в традиционный сонет), а чтобы ориентировать читателя в их ритме, пользовался особыми надстрочными и подстрочными знаками: для убыстренного, замедленного, паузированного и инверсированного произношения ударных и безударных слогов. Полвека спустя, ничего не зная о Хопкинсе, почти то же делали русские конструктивисты (сб. «Госплан литературы», 1925), отмечая в стихе линиями подъемы и спады интонации, а в слове вставными знаками «?» и «!» неожиданные повышения и понижения голоса:

Ехали каза́ки, ды ехали̇ каза́ки,
Ды е́хали казаhа?ки, чубы̇ па́ губа́м...

*(И. Сельвинский, «Улялаевщина»)*

Изредка подобные указания для декламации встречаются и у других поэтов (В. Линдзи, Б. Брехт). В XX в. передача однозначного и неповторимого звучания стиха облегчается возможностью магнитофонного воспроизведения авторского или авторизованного чтения. Некоторые литературные направления декларировали такую «слуховую поэзию» («сония» П. Гарнье), хотя сколько-нибудь самостоятельного развития она до сих пор не получила. Дело в том, что этим самым уничтожается граница между стихосложением и стихопроизнесением, стих растворяется в декламации и становится лишь одним из ее элементов. Традиционный стих (даже фольклорный) сохранял свою самостоятельность именно тем, что один и тот же словесный текст со своим ритмом оставался самим собой при разных напевах. Установка на «стихи для слуха» отменяет стихосложение как искусство, возвращая его к истокам — к состоянию первобытного импровизационного синкретизма.

Другой вариант тупикового развития тенденций свободного стиха представляется более интересным. На всех примерах мы видим особенную важность графики для восприятия свободного стиха. Классический стих, даже будучи записан в сплошную строчку, легко опознавался как стих — по периодически возникающим рифмам или ритмически подчеркнутым словоразделам (вспомним «Песню о Соколе» Горького). Свободный же стих, будучи записан в сплошную строчку, воспринимался бы только как проза, теряя большую часть выразительности и содержательности. Графика верлибра как текста позволяет воспринимать его как стих с соответственной установкой на значимость; графика отдельной строки (и только она) позволяет читающему предвидеть концевую паузу и соответственно ощущать стиховую интонацию. Эта возросшая роль графики, зрительного восприятия стиха, логически приводила к созданию «стихов для глаза», и только для глаза.

Первые образцы таких стихов относятся еще к античности: греческий поэт Симмий (III в. до н. э.) написал стихотворения «Секира», «Крылья Эрота» и «Яйцо», в которых расположение строк разной длины складывалось в очертания названных предметов; латинский поэт

Порфирий Оптациан (IV в. н. э.) написал целую серию стихотворений, акростихов и месостихов, в которых выделенные буквы складывались в фразы (тоже стихотворные), располагающиеся по фону стихотворения причудливыми зигзагообразными узорами. Понятно, что художественный эффект таких стихов был возможен лишь при зрительном восприятии и совершенно пропадал при слуховом. Традиция таких «фигурных стихотворений» продолжалась в поэзии средних веков, Возрождения (вспомним стихотворение в виде бутылки в конце «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле) и барокко; в России Симеон Полоцкий писал стихи в форме сердца, Сумароков — в виде креста, Державин — в форме пирамиды. Во Франции в начале XX в. такие «каллиграммы» сочинял Аполлинер, справедливо характеризуя их как «идеал верлибристской поэзии». Однако все это было лишь «куриозным стихотворством» на периферии литературы. В конце XIX в. Маллармэ впервые использовал нестандартное расположение строк для смысловой акцентировки фразы, напечатав свое маленькое и крайне темное стихотворение в прозе «Бросок костей не отменит случая» на 11 страницах с очень причудливым разбросом слов по белому полю; в России в упрощенном виде мы находим тот же прием в стихах позднего А. Белого и в «лесенке» Маяковского. Итальянские футуристы и французские дадаисты первые стали разбрасывать слова и обрывки фраз (выделенные разными шрифтами) по странице во всех направлениях без всякого порядка; здесь исчезала обычная линейная последовательность восприятия текста, страница воспринималась как графическое целое, а затем уже начиналось чтение по частям в произвольной для каждого читателя последовательности.

Следующий, последний этап развития «зрительной поэзии» относится уже к 1950—1970-м годам: это леттризм и конкретная поэзия. Они опираются на стилистическую тенденцию, наметившуюся в литературе модернизма и авангарда: синтаксическая связность текста ослабляется (в частности, исчезают знаки препинания) и компенсируется специфически стиховой связностью («теснотой стихового ряда», по терминологии Тынянова), фразы сжимаются в обрывки фраз и далее в отдельные слова, перекликающиеся друг с другом ассоциациями и рассчитанные на то, чтобы вызвать у читателя дальнейшие ассоциации, у каждого свои. Стиховую организацию текста, рассыпанного на такие отдельные слова, взяла на себя конкретная поэзия (зачинатели — Э. Гомрингер и бразильская группа «Нойгандрес» в начале 1950-х годов); стиховую организацию текста, рассыпанного на еще более дробные элементы, буквы, каждая из которых тоже должна быть эстетическим раздражителем, взял на себя леттризм (зачинатели — И. Изу и М. Леметр в конце 1940-х годов). Леттризм оказался здесь малоплодотворен: его произведения напоминали ребусы или головоломки для расшифровки, ничего специфически отличающего стих от прозы в них не было. Конкретная поэзия, как кажется, дала

больше художественно интересного: ее произведения напоминают то кроссворды, то упражнения на перестановки и замены букв, то наборы слов, продуманно разбросанных по странице, то фигурные стихи старого образца. Вот примеры (два первые — Э. Гомрингера; третий, под заглавием «Мельница»,— П. и И. Гарнье; четвертый, «Яблоко» Р.Дёля, мы даем без перевода):

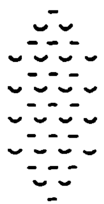
молчание молчание молчание<br>
молчание молчание молчание<br>
молчание            молчание<br>
молчание молчание молчание<br>
молчание молчание молчание

паруса<br>
глаза      океан<br>
океан      женщина      глаза<br>
глаза      океан<br>
паруса

В   В<br>
Р Е<br>
Т Т Т<br>
Е Р Е Р<br>
В     В

pfelApfelApfelApfe<br>
pfelApfelApfelApfelA<br>
felApfelApfelApfelApfelApfe<br>
ApfelApfelApfelApfelApfelApf<br>
pfelApfelApfelApfelApfelApfel<br>
ApfelApfelApfelApfelApfelApfe<br>
pfelApfelApfelApfelApfelApfelA<br>
ApfelApfelApfelApfelApfelApfe<br>
felApfelApfelApfelApfelApfel<br>
pfelApfelApfelApfelApfelAp<br>
elApfelApfelApfelWurmAp<br>
elApfelApfelApfelApfel<br>
pfelApfelApfelApfel<br>
felApfelApfelA<br>
pfelApfel

К этим картинкам можно добавить еще одну, самую раннюю (1907) — «Ночную рыбью песенку» Х. Моргенштерна; она без слов, но читателю этой книги она будет совершенно понятна:



Ограниченность средств конкретной поэзии очевидна: по существу, каждый найденный прием исчерпывается в первом же стихотворении и дальнейшие тексты, написанные по тому же образцу, кажутся ненужными повторениями. Она может быть экспериментальной лабораторией, но не может стать массовым производством: это тупик. При всем том теоретическое значение конкретной поэзии немаловажно. Она напоминает, что в XX в. поэзия из искусства слышимого слова стала искусством читаемого слова, что стихи в книге опознаются прежде всего по внешнему виду и что как при своем начале поэзия смыкалась с пением и музыкой, так и теперь смыкается с графическим искусством. Это напоминание об общем направлении четырехтысячелетней эволюции европейского стиха среди смежных искусств и позволяет конкретной поэзии занять заключительное место в нашем историческом обзоре.

# XII

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

§ 72. **Выводы.** Рассмотренный материал позволяет сделать несколько выводов, осторожных, но важных.

1. Национальные европейские стихосложения находятся между собой в тесной взаимной связи. В своих истоках они связаны общим происхождением, в своем течении — взаимодействием и взаимовлиянием. Если какое-то стиховое явление появляется в нескольких языках, то обычно это или наследие общего источника, или заимствование друг от друга, и лишь в редчайших случаях — независимое самозарождение (таким редчайшим случаем было, например, появление рифмы в средневековом латинском книжном и славянском народном говорном стихе). Мы прослеживали только историю стиховых форм (систем стихосложения и наиболее употребительных размеров); можно полагать, что такой же вид имела бы история стилистических приемов и история тематических образов и мотивов. Совмещаясь и взаимодействуя, эти три пласта дали бы нам полную и богатую картину динамики литературного процесса — **историческую поэтику** европейской литературы.

2. Развитие тех или иных стиховых форм в отдельных языках определяется взаимодействием местного языка и международного культурного влияния. Язык указывает (до определенной степени), чего **не** может быть в национальном стихосложении (так, в языке без долгот и без музыкальных ударений не может привиться силлабо-метрическая или силлабо-мелодическая система; исключения, вроде квантитативного арабского аруда в бездолготных тюркских языках, единичны). Культура определяет, чему развиваться из того, что может быть в национальном стихосложении (например, силлабике или тонике). Индивидуальная деятельность определяет темп успеха повторяющихся попыток (так, благодаря Ломоносову русская поэзия усвоила репертуар немецкой поэзии начала XVIII в., где царствовали ямбы и хореи; если бы пример его был менее ярок и освоение немецкого опыта отложилось бы поколения на два, то, возможно, вместе с этим к нам пришел бы и штюрмерский верлибр). В целом на уровне метрики более влиятельны оказываются требования культуры, а на уровне ритмики — требования языка: мы видели, как языки с постоянным местом ударения принимали малоподходящую (казалось бы) к ним силлаботонику и только деформировали ее ритм в начале и конце стихотворной строки.

3. Культурные влияния, определяющие развитие стихотворных форм, никогда не действуют изолированно, а всегда перекрестно. Сравнительная сила этих влияний определяется, во-первых, иерархией пре-

стижа культурных традиций (ср. оформление грамматики новых языков по авторитетному образцу древних языков), а во-вторых, степенью близости культурного контакта. То или иное пересиливает в зависимости от конкретных исторических обстоятельств. Так, с одной стороны, встретясь с культурами французской силлабики и немецкой силлаботоники, русская поэзия — несмотря на весь культурный авторитет Франции — предпочла последнюю, потому что за ней стоял еще более высокий культурный авторитет античной метрики. Так, с другой стороны, живой контакт с современной соседней культурой обычно сильнее, чем книжный контакт с культурой хотя бы и авторитетного прошлого: в чешском языке, несмотря на наличие долгот и на все старания ученых, так и не развилась квантитативная метрика по античному образцу, зато, несмотря на фиксированность ударения и на все патриотическое сопротивление поэтов, развилась силлаботоника по соседнему немецкому образцу.

4. В развитии каждого национального стихосложения прослеживается борьба между требованиями языка и требованиями принятой системы стихосложения. В результате развитие стиха идет волнообразно, колеблясь между периодами большей строгости (обычно перевес культурного фактора) и большей вольности (обычно перевес языкового фактора). Отталкиваясь от беспорядочности языковой стихии, стих стремится к сколь можно более строгому соблюдению метрической схемы, доходит в этом движении до того рубежа, где схема уже не стимулирует, а сковывает выразительные возможности языка, а затем начинает двигаться в обратном направлении. Наиболее наглядными примерами могут служить история чешского стиха (с двумя кульминациями строгости — в гуситское время и в XIX в.) и история русского стиха (с двумя периодами вольности по обе стороны классической силлаботоники XVIII-XIX вв.: досиллабикой и силлабикой XVII — начала XVIII в. и чистой тоникой начала XX в.).

5. В развитии отдельных стихотворных форм каждой поэзии прослеживается постоянное взаимодействие книжной и народной культуры: формы, порожденные народной культурой, усваиваются культурой книжной (таковы древнейшие размеры античной поэзии, такова строфика вирелэ и его производных в романской поэзии), а формы, порожденные книжной культурой, спускаются в народ (таковы размеры средневековой латинской поэзии, переходящие в романскую, такова русская силлаботоника, через частушку и городской романс постепенно вытесняющая традиционное народное стихосложение). Происходит как бы постоянный кругооборот стихотворных форм: в книжной поэзии они получают усовершенствования всякого рода, а в народном бытовании эти усовершенствования проходят проверку на жизнеспособность. Так как именно в книжной поэзии в первую очередь происходит взаимодействие и взаимооплодотворение разноязычных культур, а в народной поэзии — сохранение и стихийная переработка внутриязычного культурного наследия, то эти две формы как бы выражают вышеуказанные два типа единства европейского стихосложения — происхождение из единого индоевропейского истока и скрещивание разделившихся его ветвей.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1
Ритмический словарь английского, французского, итальянского, испанского, латинского языков

| Число слогов | и место ударения | англ. | фр. | ит. | исп. | лат. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 21 | 4 | 6 | 6 | 5 |
| 2 | 1 | 13 | 2 | 11 | 12 | 29 |
| | 2 | 19 | 15 | 13 | 12 | 1 |
| 3 | 1 | 2 | — | 2 | 1 | 12 |
| | 2 | 12 | 13 | 23 | 23 | 21 |
| | 3 | 11 | 19 | 11 | 10 | — |
| 4 | 1 | 1 | — | — | — | — |
| | 2 | 2 | — | 3 | 3 | 10 |
| | 3 | 7 | 14 | 16 | 12 | 12 |
| | 4 | 3 | 14 | 4 | 4 | — |
| 5 | 3 | 2 | — | 1 | 1 | 4 |
| | 4 | 2 | 7 | 7 | 9 | 3 |
| | 5 | 1 | 6 | 1 | 1 | — |
| 6 | 4 | 1 | — | — | — | 1 |
| | 5 | 1 | 3 | 2 | 2 | 1 |
| | 6 | — | 2 | — | — | — |
| Прочие | | 2 | 1 | — | 4 | 1 |

Таблица 2
Английский 4-стопный ямб

| Ритмические формы и примеры | Модель | Теннисон | Браунинг |
|---|---|---|---|
| 1.1. For tástes and sméllѕ and sóunds and síghts | 3,38 | 12,3 | 11,9 |
| 2. And thus we sit together now | 2,46 | 7,21 | 5,3 |
| 3. Withdrew the dripping cloak and shawl | 2,46 | 6,14 | 5,9 |
| 4. To see the sunlight every day | 1,73 | 4,43 | 1,9 |
| 5. Effecting thus, complete and whole | 2,45 | 6,50 | 7,1 |
| 6. A doubtful gleam of solace lives | 1,78 | 5,86 | 3,0 |
| 7. A soldier's doing! what atones | 1,71 | 3,64 | 2,3 |
| 8. And «Ave, ave, ave» said | 1,20 | 2,07 | 1,4 |
| Всего с ударениями на 2, 4, 6, 8-м слогах | **17,2** | **48,0** | **38,8** |

Таблица 2 (окончание)

| Ритмические формы и примеры | Модель | Теннисон | Браунинг |
|---|---|---|---|
| 2.1. And with my heárt I múse and sáy | 4,33 | 5,07 | 5,4 |
| 2. But since it pleased the vanish'd eye | 3,16 | 3,71 | 3,2 |
| 3. And I untightened next the tress | 3,56 | 2,29 | 4,4 |
| 4. Out of a myriad noises soft | 2,50 | 1,50 | 1,3 |
| **Всего с ударениями на 4, 6, 8-м слогах** | **13,5** | **12,6** | **14,3** |
| 3.1. No dóubt — as is your sórt of mínd | 3,15 | 1,79 | 1,8 |
| 2. Conceive of the Creator's reign | 2,71 | 1,79 | 1,0 |
| 3. The chalice of the grapes of God | 6,66 | 5,36 | 5,9 |
| 4. As arrows and privations take | 5,12 | 6,64 | 4,4 |
| 5. With carelessness enough, no doubt | 1,96 | — | 2,5 |
| 6. To Italy, our mother: she | 1,43 | 0,43 | 0,7 |
| 7. A scientific faith's absurd | 0,44 | 0,07 | 0,1 |
| 8. ——— | 0,31 | — | — |
| **Всего с ударениями на 2, 6, 8-м слогах** | **21,8** | **16,1** | **16,4** |
| 4.1. The wórds were hárd to understánd | 3,15 | 2,43 | 4,0 |
| 2. Of fruit, tobacco and cigars | 6,70 | 7,36 | 7,1 |
| 3. He play'd at councellors and kings | 2,39 | 0,71 | 1,7 |
| 4. In vain: a favorable speed | 0,43 | 0,14 | — |
| 5. That duty up to his ideal | 2,29 | 1,50 | 2,4 |
| 6. What horror followed for my share | 4,67 | 4,50 | 3,3 |
| 7. The herald melodies of spring | 1,47 | 0,64 | 0,9 |
| 8. Let random influences glance | 0,35 | 0,07 | 0,2 |
| **Всего с ударениями на 2,4, 8-м слогах** | **21,4** | **17,4** | **19,6** |
| 5.1. And I am so much móre than thése | 0,94 | 0,07 | 0,2 |
| 2. For I am but an earthly Muse | 0,53 | 0,07 | 0,5 |
| **Всего с ударениями на 6-м, 8-м слогах** | **1,50** | **0,10** | **0,70** |
| 6.1. For thou wert stróng as thou wert true | 4,04 | 1,36 | 2,7 |
| 2. That the Eternal and Divine | 9,69 | 3,57 | 4,7 |
| 3. That simultaneously take snuff | 4,02 | 0,57 | 1,3 |
| 4. And at the spiritual prime | 0,66 | 0,07 | 0,1 |
| **Всего с ударениями на 4-м, 8-м слогах** | **18,4** | **5,60** | **8,80** |
| 7.1. Of sléep, and we are on the brínk | 0,51 | — | 0,3 |
| 2. My Arthur, whom I shall not see | 2,60 | 0,07 | 0,3 |
| 3. The dust on him I shall not see | 1,83 | 0,14 | 0,6 |
| 4. Fantastically in the dust | 1,20 | — | 0,2 |
| **Всего с ударениями на 2-м, 8-м слогах** | **6,20** | **0,20** | **1,40** |
| Число стихов: | | 1400 | 1000 |

Таблица 3

Английский 4-стопный хорей

| Ритмические формы и примеры | Модель | Лонгфело |
|---|---|---|
| 1.1. Cálls the déar and cálls the húnter | 2,63 | 5,7 |
| 2. Long ago departed southward | 1,75 | 2,5 |
| 3. Green in summer, white in winter | 2,05 | 4,6 |
| 4. Brought the tender Indian Summer | 1,17 | 1,7 |
| 5. Warning said the old Nokomis | 1,75 | 2,1 |
| 6. Many things Nokomis told him | 1,17 | 0,7 |
| 7. Every human heart is human | 1,17 | 0,9 |
| 8. Ever sighing, ever singing | 0,88 | 0,7 |
| Всего с ударениями на 1, 3, 5, 7-м слогах | **12,6** | **18,9** |
| 2.1. Till it tóuched the tóp of héaven | 1,46 | 8,6 |
| 2. Chetavaik, the plover, sang them | 4,97 | 5,5 |
| 3. With the sacred belt of wampum | 5,56 | 7,8 |
| 4. And retreated, buffled, beaten | 3,80 | 2,5 |
| Всего с ударениями на 3, 5, 7-м слогах | **15,8** | **24,4** |
| 3.1. Léapt into the líght of mórning | 2,63 | 2,6 |
| 2. Then Kabibonokka entered | 2,05 | 1,3 |
| 3. Listen to the words of wisdom | 4,97 | 4,3 |
| 4. Listen to the Indian legend | 3,80 | 2,2 |
| 5. Silently he stole upon him | 1,46 | 1,2 |
| 6. He it was, whose silver arrows | 1,17 | 0,3 |
| Всего с ударениями на 1, 5, 7-м слогах | **16,1** | **11,9** |
| 4.1. Sáng the sóng of Hiawátha | 2,92 | 5,6 |
| 2. Dwelt the singer Nawadaha | 5,51 | 9,4 |
| 3. Young and beautiful was Wabun | 1,75 | 1,7 |
| 4. Making dints upon the ashes | 2,05 | 2,0 |
| 5. Reppling, rounding from the water | 3,80 | 2,3 |
| 6. Getche Manito the mighty | 1,17 | 1,8 |
| Всего с ударениями на 1, 3, 7-м слогах | **15,2** | **22,8** |
| 5.1. For he was alóne in héaven | 2,34 | 1,3 |
| 2. From Kabibonokka's forhead | 2,92 | 0,8 |
| Всего с ударениями на 5-т, 7-м слогах | **5,20** | **2,1** |
| 6.1. To the fierce Kabibonókka | 7,89 | 4,8 |
| 2. And hereafter and forever | 16,08 | 11,5 |
| 3. Like a cowardly old woman | 6,14 | 1,7 |
| 4. The hereditary hatred | 0,88 | 0,7 |
| Всего с ударениями на 3-м, 7-м слогах | **31,0** | **18,7** |
| 7.1. Tell us of this Nawadáha | 2,34 | 0,7 |
| 2. Patiently sat Nawadaha | 1,75 | 0,5 |
| Всего с ударениями на 1-м, 7-м слогах | **4,10** | **1,2** |
| Число стихов: | | 1000 |

Таблица 4

Ритм схемных ударений в английском 4-стопном ямбе и хорее

| Стопы / Материал | | I | II | III | IV | Средняя ударность | Число стихов |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **4-ст. ямб: модель*** | | *81* | *79* | *70* | *100* | *85,5* | |
| Теннисон: | 1: | 80 | 83 | 83 | 100 | 86,5 | 350 |
| по строкам | 2: | 84 | 83 | 79 | 100 | 86,5 | 350 |
| четверо- | 3: | 78 | 85 | 76 | 100 | 84,7 | 350 |
| стиший | 4: | 83 | 83 | 69 | 100 | 83,7 | 350 |
| Теннисон, в целом: | | 81 | 84 | 77 | 100 | 85,5 | 1400 |
| Браунинг, в целом: | | 79 | 82 | 70 | 100 | 82,5 | 4000 |
| **4-ст. хорей: модель*** | | *60* | *74* | *62* | *100* | *78,5* | |
| Лонгфелло | | 55 | 85 | 57 | 100 | 79,0 | 1000 |

Таблица 5

Ритм сверхсхемных ударений в английском 4-стопном ямбе и хорее

| Материал | в I ф. | II ф. | III ф. | IV ф. | VI ф. |
|---|---|---|---|---|---|
| *На 1-м слоге 4-ст. ямба:* | | | | | |
| Модель* | 19 | 40 | 16 | 19 | 39 |
| Теннисон | 7,5 | 21,0 | 10,5 | 6,0 | 20,5 |
| Браунинг | 12,0 | 54,5 | 12,0 | 14,5 | 57,0 |
| *На слабых слогах 4-ст. ямба:* | *1* | *3* | *5* | *7* | *в среднем* |
| Теннисон | 10,5 | 5,0 | 1,5 | 1,0 | 4,5% всех строк |
| Браунинг | 22,0 | 16,0 | 8,0 | 6,0 | 13,0% |
| *На слабых слогах 4-ст. хорея:* | *2* | *4* | *6* | *8* | *в среднем* |
| Лонгфелло | 2,0 | 9,0 | 2,5 | 6,5 | 5% всех строк |

Таблица 6

Ритм словоразделов в английском 4-стопном ямбе и хорее

| Словораздел | 4-стопный ямб | | | | | | Словораздел после слога | 4-стопный хорей | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 2м | 3ж | $4^{м}_{д}$ | $5^{ж}_{г}$ | $6^{м}_{д}$ | $7^{ж}_{г}$ | | 1м | 2ж | $3^{м}_{д}$ | $4^{ж}_{г}$ | $5^{м}_{д}$ | $6^{ж}_{г}$ |
| I форма: **Модель** | *58* | *42* | *58* | *42* | *58* | *42* | **Модель** | *60* | *40* | *58* | *42* | *60* | *40* |
| Теннисон | 62 | 38 | 66 | 34 | 59 | 41 | Лонгфелло | 77 | 23 | 58 | 42 | 70 | 30 |
| Браунинг | 64 | 36 | 70 | 30 | 70 | 30 | | | | | | | |
| II форма: **Модель** | — | — | *55* | *45* | *58* | *42* | **Модель** | — | — | *41* | *59* | *44* | *56* |
| Теннисон | — | — | 70 | 30 | 58 | 42 | Лонгфелло | — | — | 58 | 42 | 67 | 33 |
| Браунинг | — | — | 60 | 40 | 69 | 31 | | | | | | | |
| III форма: **Модель** | *27* | *54* | *16* | *3* | *56* | *44* | **Модель** | *29* | *55* | *16* | — | *56* | *44* |
| Теннисон | 22 | 75 | 3 | 0 | 45 | 55 | Лонгфелло | 33 | 55 | 12 | — | 68 | 32 |
| Браунинг | 17 | 63 | 20 | 0 | 63 | 37 | | | | | | | |
| IV форма: **Модель** | *59* | *41* | *25* | *53* | *18* | *4* | **Модель** | *71* | *29* | *35* | *45* | *20* | — |
| Теннисон | 61 | 39 | 23 | 68 | 8 | 1 | Лонгфелло | 73 | 27 | 34 | 51 | 15 | — |
| Браунинг | 65 | 35 | 33 | 53 | 13 | 1 | | | | | | | |
| VI форма: **Модель** | — | — | *22* | *53* | *22* | *3* | **Модель** | — | — | *26* | *52* | *19* | *3* |
| Теннисон | — | — | 24 | 64 | 10 | 2 | Лонгфелло | — | — | 26 | 61 | 9 | 4 |
| Браунинг | — | — | 31 | 53 | 15 | 1 | | | | | | | |

Таблица 7
Латинский средневековый 15-сложник (8ж + 7д)

| Ударные слоги | Пример | Модель А | Реальный стих |
|---|---|---|---|
| | Первое полустишие | | |
| А) 1, 3, 5, 7 | Caecis visum, claudis gressum ... | 5,1 | 13,8 |
| 3, 5, 7 | Alexander, urbis Romae... | 5,8 | 11,5 |
| 1, 5, 7 | Accipe, Germane Sancte... | 9,1 | 7,4 |
| 1. 3, 7 | Foro lato specioso... | 10,1 | 32,2 |
| 3, 7 | Linteamina levitae... | 11,6 | 23,1 |
| 1, 7 | Firmiter aedificata... | 1,8 | 2,0 |
| 5, 7 | Conjugationis nomen... | 1,5 | 0,3 |
| В) 2, 5, 7 | Aurora cum prime nocte... | 11,8 | 2,3 |
| 2, 7 | Secundus Dimitrianus... | 9,4 | 1,8 |
| 2. 4, 7 | Qui trinus deus et unus... | 11,3 | 1,9 |
| 4, 7 | Praecipitatum in mare... | 4,7 | 0,1 |
| 1, 4, 7 | Dextera praepotens Dei... | 17,8 | 3,6 |
| | Второе полустишие | | |
| А) 9, 11, 13 | ... Christe nate Domini | 15,3 | 22,8 |
| 11, 13 | ... sublevare oculos | 17,0 | 30,5 |
| 9, 13 | ... sanguinis proluvio | 28,4 | 26,4 |
| 13 | ... non praetereundum est | — | 0,6 |
| В) 10, 13 | ... illustris nobilitas | 39,3 | 19,7 |

Таблица 8
Ритм ударений в латинском 15-сложнике

| Материал | Ударения на слогах | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 10 | 11 | 12 | 13 |
| **Модель А** | *44* | *33* | *33* | *33* | *33* | — | *100* | *44* | *39* | *32* | — | *100* |
| **Модель Б** | *31* | *33* | *67* | *2* | *43* | — | *100* | *30* | *32* | *68* | — | *100* |
| **Модель В** | *70* | — | *80* | — | *62* | — | *100* | *77* | — | *62* | — | *100* |
| Реальный стих | 92 | 10 | 81 | 6 | 35 | — | 100 | 50 | 20 | 53 | — | 100 |

Таблица 9
Итальянский и испанский 11-сложник

| Ударные слоги | Пример | модель А | |
|---|---|---|---|
| | | ит. | исп. |
| 4, 6, 8, 10 | Che поп lasciò giammai persona viva | 0,72 | 0,84 |
| 4, 6, 10 | Che la verace via abbandonai | 3,34 | 3,28 |
| 4, 8, 10 | Mi ritrovai per una selva oscura | 3,14 | 3,22 |
| 2, 4, 6, 8, 10 | L'amor che muove il sol e l'altre stelle | 0,46 | 0,45 |
| 2, 4, 6, 10 | Vedrai gli antichi spiriti dolenti | 2,16 | 2,45 |
| 2, 4, 8, 10 | Si volge all'aqua perigliosa e guata | 2,35 | 3,41 |
| 2, 4, 10 | Per quell' Iddio, che tu non conoscesti | 1,11 | 0,90 |
| 2, 4, 7, 10 | Ripresi via per la piaggia deserta | 4,19 | 3,80 |
| 4, 7, 10 | Ma sapienza ed amore e virtute | 5,75 | 6,18 |
| 1,4, 10 | Tanto vogli'io che vi sia manifesto | 0,52 | 0,45 |
| 1, 4, 6, 8, 10 | Mosse da prima quelle cose belle | 0,39 | 0,45 |
| 1, 4, 6, 10 | Questa mi porse tanto di gravezza | 1,77 | 1,42 |
| 1,4,8, 10 | Faccian le bestie Fiesolane strame | 1,44 | 1,48 |
| 1. 4, 7, 10 | Tanto è amara che poco più morte | 2,62 | 2,70 |
| 2. 6, 8, 10 | Nel mezzo del cammin di nostra vita | 1,50 | 1,29 |
| 2, 6, 10 | La vista, che m'apparve, d'un leone | 4,25 | 3,48 |
| 1, 6, 8, 10 | Questi le caccerà per ogni villa | 0,46 | 0,51 |
| 1,6,10 | Surgono innumerabile faville | 1,57 | 1,93 |
| 1, 3, 6, 8, 10 | Questa selva selvaggia ed aspra e forte | 0,33 | 0,32 |
| 3, 6, 8, 10 | Una lonza leggiera e presto molto | 1,96 | 2,12 |
| 1,3,6, 10 | Canto l'arme pietose e'l capitano | 1,90 | 1,35 |
| 3, 6, 10 | Ch'io perdei la speranza dell'altezza | 8,57 | 8,82 |

Таблица 10
Ритм ударений в итальянском и испанском 11-сложнике

| Материал | Ударения на слогах | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| **Итальянский стих** | | | | | | | | | | |
| **Модель А** | *20* | *38* | *30* | *29* | *31* | *28* | *25* | *27* | — | *100* |
| **Модель Б** | *22* | *32* | *30* | *59* | *1* | *58* | *29* | *25* | — | *100* |
| **Модель В** | *22* | *31* | *38* | *46* | *1* | *77* | *5* | *34* | — | *100* |
| **Модель Г** | *26* | *51* | — | *65* | — | *63* | — | *44* | — | *100* |
| Данте | 23 | 46 | 17 | 69 | 2 | 65 | 23 | 50 | 4 | 100 |
| Петрарка | 22 | 40 | 25 | 66 | 5 | 65 | 14 | 68 | 4 | 100 |
| Тассо | 29 | 40 | 23 | 63 | 2 | 69 | 12 | 66 | 2 | 100 |
| Парини | 25 | 33 | 39 | 44 | 2 | 76 | 18 | 64 | 1 | 100 |

Таблица 10 (окончание)

| Материал | Ударения на слогах | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Альфьери | 33 | 44 | 15 | 86 | 12 | 57 | 12 | 83 | 5 | 100 |
| Мандзони | 33 | 30 | 27 | 70 | 1 | 56 | 12 | 73 | 3 | 100 |
| Кардуччи | 35 | 34 | 30 | 60 | 3 | 72 | 17 | 56 | 1 | 100 |
| Д'Аннунцио | 22 | 34 | 33 | 50 | 1 | 79 | 9 | 33 | 1 | 100 |
| **Испанский (и португальский) стих** | | | | | | | | | | |
| **Модель А** | *20* | *36* | *35* | *31* | *26* | *29* | *38* | *28* | — | *100* |
| **Модель Б** | *21* | *31* | *25* | *61* | — | *57* | *25* | *34* | — | *100* |
| **Модель В** | *21* | *31* | *33* | *48* | — | *75* | — | *46* | — | *100* |
| **Модель Г** | *16* | *50* | — | *75* | — | *59* | — | *62* | — | *100* |
| Гарсиласо | 16 | 50 | 16 | 56 | 1 | 83 | 7 | 35 | 1 | 100 |
| Камоэнс | 18 | 50 | 27 | 49 | 1 | 96 | 2 | 34 | — | 100 |
| Р. Дарио | 20 | 40 | 29 | 49 | — | 50 | 8 | 36 | 2 | 100 |

Таблица 11

Испанский 8-сложник и французский 7-сложник

| Ударные слоги | Пример | Исп. Модель | нар. | XVII в. | XVIII в. | XIX в. | Фр. Модель | Гюго |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1, 7 | Hijo de la renegada | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 |
| 2, 7 | Ayùdeme Jesucristo | 15 | 9 | 9 | 9 | 11 | 14 | 11 |
| 3, 7 | Abenámar, Abenámar | 15 | 22 | 25 | 19 | 28 | 28 | 25 |
| 4, 7 | A su palacio de Burgos | 15 | 11 | 16 | 12 | 10 | 22 | 17 |
| 5, 7 | Por el Zacatín arriba | 3 | 2 | 5 | 4 | 3 | 14 | 6 |
| 1, 3, 7 | Presos, presos, caballeros | 3 | 7 | 3 | 4 | 5 | 1 | 5 |
| 1, 4, 7 | Desta manera hablara | 7 | 9 | 9 | 9 | 7 | 2 | 6 |
| 1, 5, 7 | Cércanlo de todas partes | 4 | 2 | 3 | 3 | 2 | 1 | 2 |
| 2, 3, 7 | Corriò todas las Asturias | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 |
| 2, 4, 7 | De siete reyes cristianos | 10 | 14 | 11 | 15 | 11 | 5 | 8 |
| 2, 5, 7 | La barba crecida y cana | 10 | 11 | 11 | 13 | 8 | 3 | 6 |
| 3, 4, 7 | A Jaén, dice, señores | 3 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 |
| 3, 5, 7 | A sus pies cayera muerto | 5 | 6 | 5 | 9 | 10 | 4 | 6 |
| 1, 3, 5, 7 | Rey don Sancho, rey don Sancho | 7 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 |
| | Прочие случаи | — | — | — | — | — | — | 4 |
| | Число стихов | | 1000 | 850 | 800 | 800 | | 732 |

Таблица 12

Испанский 8-сложник и французский 7-сложник: соотношение ритмических вариаций

| Материал | хореи | дакт. | смеш. |
|---|---|---|---|
| **Испанская модель** | *36* | *22* | *42* |
| Народные романсы | 43 | 19 | 38 |
| XVII в. | 41 | 25 | 35 |
| XVIII в. | 40 | 22 | 38 |
| XIX в. | 49 | 17 | 34 |
| **Французская модель** | *49* | *25* | *26* |
| Гюго | 45 | 23 | 32 |

Таблица 13

Ритм ударений в испанском 8-сложнике и французском 7-сложнике

| Материал | Слоги | | | | | | | | Число стихов |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | |
| **Испанская модель** | *23* | *37* | *34* | *34* | *29* | — | *100* | — | |
| Нар. романсы (нечет. ст.) | 23 | 36 | 42 | 34 | 25 | — | 100 | — | 500 |
| Нар. романсы (четные ст.) | 22 | 33 | 42 | 36 | 22 | — | 100 | — | 500 |
| XVII в. | 17 | 32 | 35 | 37 | 25 | — | 100 | — | 850 |
| XVIII в. | 18 | 37 | 35 | 38 | 30 | — | 100 | — | 800 |
| XIX в. | 17 | 32 | 47 | 29 | 25 | — | 100 | — | 830 |
| **Французская модель** | *7* | *26* | *39* | *32* | *19* | *3* | *100* | | |
| Гюго | 15 | 24 | 40 | 33 | 21 | 3 | 100 | | 709 |

Таблица 14

Французский 12-сложник (александрийский стих)

| Ударные слоги | Пример | Модель A | Модель B | Дю Белле. A | Дю Белле. B | Расин A | Расин B | Шенье A | Шенье B | Бодлер A | Бодлер B | Среднее A | Среднее B |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | Immédiatement | 12 | 9 | 12 | 11 | 6 | 4 | 4 | 4 | 6 | 4 | 7 | 6 |
| 1, 6 | Laissent pitieusement | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 | 1 | 3 | 2 | 3 | 2 |
| 2, 6 | Il joue avec le vent | 26 | 27 | 21 | 22 | 23 | 19 | 23 | 23 | 21 | 26 | 22 | 22 |
| 3, 6 | Hypocrite lecteur | 33 | 35 | 38 | 37 | 33 | 46 | 34 | 44 | 34 | 40 | 35 | 42 |
| 4, 6 | Ce voyageur ailé | 14 | 15 | 19 | 20 | 17 | 18 | 14 | 18 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| 5, 6 | Comme dans un beau songe | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | — | 1 | 1 | 1 |
| 1, 3, 6 | Pauvre grande beaute | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 |
| 1, 4, 6 | Sale, inutile et laid | 1 | 1 | 1 | 0 | 2 | 2 | 4 | 1 | 3 | 2 | 2 | 1 |
| 2, 4, 6 | Machine aveugle et sourde | 4 | 4 | 4 | 5 | 9 | 4 | 9 | 4 | 7 | 4 | 7 | 4 |
| 1, 2, 6 | Non, non, d'un ennemi | 0 | 0 | — | 0 | 0 | — | 1 | 0 | — | 0 | 0 | 0 |
| 1, 5, 6 | Pales, les sourcils peints | 0 | 0 | — | — | 1 | 0 | — | — | 0 | — | 0 | 0 |
| 2, 3, 6 | Descend fleuve invisible | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 1 |
| 2, 5, 6 | Tantot sonnera l'heure | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 |
| 3, 4, 6 | Dont la chair lisse et ferme | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 2 | 3 | 1 | 1 | 1 |
| 3, 5, 6 | Michel-Ange, lieu vague | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | — | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| 4, 5, 6 | Par ces deux grands yeux noirs | 0 | 0 | — | — | — | — | — | — | 0 | — | 0 | — |
| | Число стихов | | | 1000 | | 600 | | 1000 | | 600 | | 3200 | |

Таблица 15
Французский 12-сложник: соотношение ритмических вариаций в полустишиях

| Материал | Полустишие А | | | Полустишие В | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | ямбы | анап. | смеш. | ямбы | анап. | смеш. |
| **Модель** | *45* | *35* | *20* | *48* | *37* | *15* |
| Дю Белле | 44 | 40 | 16 | 47 | 38 | 15 |
| Расин | 52 | 35 | 13 | 43 | 47 | 10 |
| Шенье | 51 | 38 | 11 | 45 | 47 | 8 |
| Бодлер | 48 | 38 | 14 | 48 | 42 | 10 |
| **Среднее** | 49 | 38 | 13 | 46 | 44 | 10 |
| в том числе | | | | | | |
| с жен. ок. | 49 | 36 | 15 | 45 | 46 | 9 |
| с муж. ок. | 49 | 40 | 11 | 47 | 42 | 11 |

Таблица 16
Ритм ударений во французском 12-сложнике

| Материал | Слоги | | | | | | | | | | | | Число стихов |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | |
| **Модель** | *6* | *30* | *38* | *21* | *4* | *100* | *6* | *32* | *39* | *22* | *3* | *100* | |
| Дю Белле | 4 | 26 | 41 | 23 | 1 | 100 | 3 | 28 | 39 | 25 | 1 | 100 | 1000 |
| Расин | 7 | 35 | 39 | 29 | 3 | 100 | 6 | 25 | 49 | 24 | 2 | 100 | 600 |
| Шенье | 10 | 35 | 42 | 29 | 1 | 100 | 5 | 27 | 50 | 24 | 0 | 100 | 1000 |
| Бодлер | 9 | 32 | 43 | 28 | 3 | 100 | 5 | 33 | 45 | 22 | 2 | 100 | 600 |
| Среднее | 8 | 32 | 41 | 27 | 2 | 100 | 5 | 28 | 46 | 24 | 1 | 100 | 3200 |

Стиховедение давно привыкло пользоваться в своих исследованиях подсчетами как самым объективным средством установления и сопоставления фактов. Для решения проблем хронологии и аттрибуции стихотворных памятников (преимущественно античных и средневековых) такие подсчеты употреблялись еще в XIX в., если не раньше. В основу систематической разработки теории и истории русского стиха их впервые положил А. Белый в книге «Символизм» (1910). В исследованиях такого рода обычно подсчитывались какие-нибудь метрические или ритмические явления (слоговой объем стиха, наличие цезур, пропуски ударения на такой-то стопе) в стихах разных произведений, авторов, эпох и полученные результаты сопоставлялись между собой.

Еще интереснее сравнивать ритм поэта не с ритмом другого поэта, а с естественным ритмом языка. Это сразу позволяет различить, какие особенности стиха возникают в нем стихийно и какие (на их фоне) порождены твор-

ческой волей поэта и в первую очередь подлежат вниманию литературоведа. Здесь реальный стих сопоставляется не с реальным же стихом, а с теоретически построенной моделью стиха. Первый опыт построения такой модели принадлежит Б. В. Томашевскому (1917); в 1960-х годах эта модель была усовершенствована акад. А. Н. Колмогоровым и стала привычным орудием работы русских стиховедов. Она хорошо известна стиховедам славянских стран; но на материале западноевропейской поэзии до сих пор, как кажется, не испытывалась.

Вероятностная (или языковая) модель стиха строится в предположении, что в естественном языке слова ритмически независимы друг от друга. В таком случае вероятность встретить в тексте такое-то сочетание слов равна произведению вероятностей этих слов, взятых отдельно. Исходя из этого, можно рассчитать вероятность всех словосочетаний, укладывающихся в ритм данного размера, и затем сопоставить пропорции этих вероятностей с пропорциями таких сочетаний в реальном стихе. Там, где показатели окажутся близки друг другу, это будет значить, что данное явление для поэта эстетически безразлично и он пользуется им с естественной языковой частотой. Там, где показатели разойдутся, это будет значить, что поэт (сознательно или бессознательно) предпочитает данное явление или избегает его.

Возьмем строку типа «A soldier's doing! what atones...». Вероятности ритмических типов слов, его составляющих,— 0,12; 0,13; 0,21; 0,19. Произведение их (с учетом возможных сверхсхемных ударений на I слоге стиха) — 0,000787. Сумма таких произведений для всех ритмических вариаций английского 4-ст. ямба (см. табл.2) — 0,045895. От этой суммы показатель нашего типа строки составляет 1,71%.

Иными словами, если бы поэт писал стихи, руководствуясь только естественным ритмом языка, такая строка встретилась бы 171 раз на 1000 строк. В действительности она встречается у Браунинга 230 раз на 1000 строк, а у Теннисона — 364 раза. Это значит, что оба поэта предпочитают данный ритм, причем Теннисон — весьма ощутительно.

В стихе, как правило, ударения стоят гуще, чем в прозе: так, на 100 строк 4-ст. ямба в нашей модели приходится 291 ударение, а в реальном стихе Браунинга и Теннисона — 334 ударения. Поэтому иногда бывает полезно рассчитать модель, приведенную к ударности сравниваемого текста. В последующих таблицах такие приведенные модели отмечены звездочкой.

**Все числа в прилагаемых таблицах означают проценты.** Во избежание иллюзий чрезмерной точности они округлены по возможности до целых чисел.

**Таблица 1** показывает ритмический словарь языков, для которых рассчитывались модели стиха. Материалом для подсчетов служила проза следующих авторов: для английского языка — 6817 фонетических слов из произведений Дефо, Свифта, Стерна, В. Скотта, Диккенса, Теккерея, Г. Джеймса (подсчеты сделаны А. Сафаровой); для французского — 4278 слов из Расина (предисловия к трагедиям), Мольера, Вольтера и Бальзака; для итальянского — 2000 слов из 10 прозаиков разных веков от Боккаччо и Саккетти до Верга и Д'Аннунцио; для испанского — 1000 слов из «Дон-Кихота» Сервантеса; для латинского — по 1000 слов из Петрония и Августина.

**Таблица 2—3** представляют собой список учтенных словосочетаний (ритмических вариаций) английского 4-ст. ямба и хорея. Различаются 7 «рит-

мических форм» (т. е. словосочетаний, различающихся расположением ударений на сильных местах) и в них 38 «словораздельных вариаций» (различающихся лишь расположением словоразделов между фонетическими словами), не считая практически неупотребительных. Дополнительно учитывались вариации со сверхсхемным ударением на начальном слоге ямба, но не учитывались вариации с пропуском ударения на последнем, 8-м слоге (такие строки пропускались и в сравнительном материале). Для сравнения были взяты 1400 строк из поэмы Теннисона «In memoriam», 1000 строк из стихов Браунинга (из сборников «Драматическая лирика», «Драматические романы» и поэмы «Пасха») и первая 1000 строк из «Песни о Гайавате» Лонгфелло.

**Таблицы 7,9,11,14** представляют собой такие же списки, но в сокращении: приводятся только ритмические формы, без словораздельных вариаций.

**Таблицы 4—6** представляют собой обобщенные характеристики английского стиха, подтверждающие и местами уточняющие данные работ Тарлинской и Бейли. Из таблиц видно: а) облегчение строфы к концу: средняя ударность стихов в 4-стишии постепенно убывает от первых строк к последней; б) ритм схемных ударений в хореической модели — альтернирующий (частоударные и редкоударные стопы чередуются через одну), в реальном стихе эта альтернация усиливается еще более; в ямбической модели ритм ровный, ударность убывает от начала к концу строки, в реальном же стихе намечается (хотя и очень слабо) альтернирующий ритм; в) сверхсхемные ударения сосредоточены на 1-м слоге ямба (особенно во II и IV формах, где схемное ударение на 2-м слоге пропущено) и постепенно убывают к концу строки; у Браунинга сверхсхемных гораздо больше, чем у Теннисона; г) в ритме словоразделов те формы, которые преобладают в модели, еще более усиливаются в реальном стихе (в 1-сложных интервалах усиливается мужской словораздел, в 3-сложных — женский). Все эти явления (в разной степени) наблюдаются, как известно, и в русском стихе; неожиданным является только альтернирующий ритм сверхсхемных ударений в хорее Лонгфелло.

**Таблицы 7—8.** Материал — 27 латинских стихотворений (1989 стихов) каролингской эпохи, ритмику которых обследовал Б. И. Ярхо (РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. I, Ед. 7), считая ее (вслед за В. Мейером) силлабической с тенденцией к силлаботонике. Для сравнения мы рассчитали три теоретические модели латинского 15-сложника: а) чисто—силлабическую (все словосочетания, укладывающиеся в схему 8ж + 7д); б) силлабическую с дополнительными цезурами ([4 + 4ж] + [4 + 3д]), усиливающими хореический ритм; В) силлабо-тоническую, предполагающую, что перед нами правильный 4ст. + 3-ст. хорей. Из сравнения видно: показатели реального стиха лежат ближе к модели В, чем к А и Б: рассматриваемый стих следует считать не силлабическим, а скорее силлабо-тоническим с некоторой расшатанностью в сторону силлабики.

**Таблицы 9—10.** Немецкие исследователи считают итальянский (и испанский) 11-сложник ямбом с перебоями ритма в сторону силлабики; итальянцы считают его чисто-силлабическим, лишь с обязательным ударением на 4-м и/или 6-м слоге. Мы рассчитали 4 теоретические модели этого стиха: а) чисто-силлабическую без всяких ограничений; б) с ограничением на обязательную ударность 4-го и/или 6-го слога; в) с дополнительным ограничением на фонологическую безударность 7 слога; г) чисто-силлабо-тоническпй

ямб. Сравнительным материалом было взято по 500 строк из итальянских поэтов от сицилийской школы до Гоццано и из испанских от Гарсиласо до Дарио (в таблицу вошли лишь самые показательные). Ритм реальных стихов эволюционирует от типа Б к типу В, причем двумя циклами: сперва от Данте до Метастазио и Парини, потом от Мандзони до Д'Аннунцио и Гоццано. Подробности — в нашей статье, указанной в библиографии к главе VII. Можно сказать, что итальянский стих находится на полпути от чистой силлабики к силлаботонике.

**Таблицы 11—13.** Материал — испанские романсы (народные — по изд. Дюкамена, литературные XVII и XVIII вв.— по «Испанскому Парнасу» Х. Кинтаны), а для XIX в. отрывки из поэм Соррильи, всего 3480 строк; для сравнения — французский цикл «Романсеро Сида» из «Легенды веков» Гюго. Выделялись три группы ритмических вариаций : хореи (с ударениями на слогах 3,7; 5,7; 1,3, 7; 1,5,7; 3,5,7; 1,3,5,7), дактили (4,7; 1,4,7) и смешанные (все остальные). Из таблиц видно: показатели реального стиха почти совпадают с показателями теоретической модели, т. е. этот размер строится только по естественному ритму языка, он — силлабический без каких-либо специфических ограничений. Испанский силлабо-тонизированный книжный 11-сложник и чисто-силлабический народный 8-сложник характерно дополняют друг друга.

**Таблицы 14—16.** Материал — «Римские сонеты» Дю Белле, «Митридат» Расина, идиллии и элегии Шенье, «Цветы зла» Бодлера, по 600 или по 1000 строк от начала. Три группы ритмических вариаций в полустишиях: ямбы (ударения на слогах 2,6; 4,6; 1,4,6; 2,4,6; 1,2,6; 2,5,6), анапесты (3,6; 1,3,6; 3,5,6) и смешанные (все остальные). Совпадение с вероятностными показателями — полное; можно добавить, что и при соединении полустиший стремление к однородности (ямб+ямб, анапест+анапест) не наблюдается. Есть слабая тенденция начинать стих ямбическим полустишием, кончать анапестическим, а смешанные ритмы употреблять реже вероятности. В целом ритм александрийского стиха чисто-силлабический, без всякой специфической тенденции к ямбу, подозревавшейся в нем немецкими учеными. Аналогичным образом демонстрируется чистая силлабичность и русского 13-сложника XVII — начала XVIII в.; он подробно разобран в нашей статье, указанной в библиографии к главе IX.

Таковы первые попытки применения «русского метода» (выражение Дж. Бейли) на материале западноевропейской поэзии. Можно думать, что дальнейшая работа в этом направлении (расширение материала, уточнение подсчетов) позволит еще многое прояснить в истории европейского стиха.

*Brogan T. V. F.* English versification, 1570—1980: A reference guide with a global appendix. Baltimore; L., 1981.
*Brogan T. V. F.* Verseform: a comparative bibliography. Baltimore — London, 1989.
Eidos: the international prosody bulletin, with the bibliographical supplements/ Ed. S. M. Gall. Suffern (N. Y.), 1984— 1990.
Il verso europeo. A cura di F.Stella. Firenze, 1995.
*Kurylowicz J.* Indo-european metrical studies // Poetics—Poetyka — Поэтика. Warszawa, 1961. Vol.1. P. 87—98. (Далее: Poetics...).
*Kurylowicz J.* Metrik und Sprachgeschichte. Wrocław etc., 1975.
*Levý J.* Die Theorie des Verses: ihre mathematische Aspekte // Mathematik und Dichtung. 3. Aufl. Munchen, 1969. S. 211—232.
*Lotz J.* Metric typology // Style and language. Ed. T. A. Sebeok, Cambridge (Mass.), 1960. P. 135—148.
Metric und Medienwechsel — Metrics and Media. Ed.by H.L.C.Tristram. Tübingen, 1991.
*Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. 3e ed. P., 1981.
New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics. Ed. by A. Preminger and T. V. F. Brogan. Princeton, 1993.
Phonetics and phonology. V. I: Rythm and meter. Ed. P.Kiparsky, G.Youmans. San Diego etc., 1989.
Versifications: Major language types / Ed. W. K. Wimsatt. N. Y., 1972. (Далее: Versifications...).

## К ГЛАВЕ I

*Campanile E.* La ricostruzione della cultura indoeuropea. Pisa, 1990.
*Campanile E.* Indogermanische Metrik und altirische Metrik // Ztschr.f. celt. Philol. 1979. Bd. 37. S. 174—202.
*Meillet A.* Les origines indo-européennes des mètres grecs. P., 1923.
*Pighi G. B.* Lineamenti di metrica storica delle lingue indoeuropee (1965) // Pighi G. B. Studi di ritmica e metrica. Torino, 1970.
*Schmitt R.* Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1970.
*Usener H.* Altgriechischer Versbau: ein Versuch vergleichender Metrik. Bonn, 1887.
*West M.L.* Indo-european metre // Glotta. 1973. Vol. 51. P. 161—187.
*Westphal R.* Allgemeine Metrik der indo-germanischen und semitischen Volker auf Grunde der vergleichenden Sprachwissenschaft. B., 1892.

## К ГЛАВЕ II

*Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому народному стиху. М., 2001.
*Гаспаров М. Л.* Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 3—47.
*Жовтис А.Л.* Украинская народная силлабика и ее интерпретация в русских переводах // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996, с. 163—168.

*Колесса Ф.* РитмІка украІнських народних пІсень // Зап. Наук. товариства ім. Шевченка у ЛьвовІ. 1906—1907. Т. 69, 71—74, 76.
*Корш Ф. Е.* Происхождение 10-сложного стиха южных и западных славян // Сборник статей, посвященных... В. И. Ламанскому. СПб., 1907. С. 482—497.
*Корш Ф. Е.* Введение в науку о славянском стихосложении // Статьи по славяноведению / Под ред. В. И. Ламанского. СПб., 1906. Вып. 2. С. 300—378.
*Корш Ф. Е.* До історіі украінського осьмискладоваго вірша // Зап. Науков. Товариства... 1910. Т. 96. С. 33—40.
*Срезневский И. И.* Несколько замечаний об эпическом размере славянских народных песен // Изв. Акад. наук. ОРЯС 1860—1861. Т. 9, вып. 5. С. 345—366.
*Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952. Ср.: Тарановски К. [Рецензия] // Јужнословенски филолог. 1955—1956. Св. 21. С. 335—363.
*Bailey J.* Three Russian lyric folksong meters. Columbus, 1993.
*Bailey J.* The metrical typology of Russian narrative folk meters // Amer. contrib. to the 8th Intern, congr. of slavists. The Hague 1978. Vol. 1. P. 82—103.
*Berziņš L.* Ievads latviešu tautas dzeiā. Rīga, 1940.
*Jakobson R.* Selected writings, v. 4. The Hague; Paris, 1966, p. 51—60, 414—463 (Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen; Slavic epic verse: Studies in comparative metrics).
*Jakobson R.* Selected writings, v. 6, Berlin etc., 1985, p.1—64 (The kernel of comparative Slavic literature).
*Jones R. G.* Language and prosody of the Russian folk epic The Hague, 1972.
*Sauka L.* Lietvių liaudies dainų eilėdara. Vilnius, 1978.
*Trost P.* Das Metrum der litauischen Volkslieder // Poetics 1961 Vol. 1. P. 119—126.
*Trubeckoj W.* W sprawie wiersza byliny rosyjskiej // Prace ofiarowane K. Wóycickiemu. Wilno, 1937. S. 100—111.
*Zeps V. J.* Folk meters and Latvian verse // Lithuanus 1972. Vol. 18 P. 10—25.
*Zeps V. J.* Latvian folk meters and styles // Festschrift for M. Halle. N. Y., 1973. P. 207—211.

## К ГЛАВЕ III

*Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.* Поэзия скальдов. М., 2000.
*Смирницкая О. А.* Стих и язык древнегерманской поэзии. М., 1994.
*Смирницкая О. А.* Поэтическое искусство англосаксов // Древне-английская поэзия. М., 1982. С. 171—232. (Лит. памятники).
*Смирницкая О. А.* Лингвистические факторы развития и гибели аллитерационного стиха в Англии // Вопросы английской филологии. Тула, 1970. С. 71—89.
*Bliss A. J.* The metre of Beowulf. 2nd ed. Oxford; L., 1967.
*Heusler A.* Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. B., 1925—1929. Bd. 1—3.
*Kabell A.* Metrische Studien. 1. Alliterationsvers. Uppsala, 1978.
*Kreutzer G.* Die Dichtungslehre dcr Skalden. 2. Aufl. Meisenheim, 1977.
*Lehmann W. P.* The development of German verse form. 2nd ed. N. Y., 1971.
*Murphy G.* Early Irish metrics. Dublin, 1961.

*Pope J. C.* The rhythm of Beowulf. 2nd ed. New Haven; L., 1966.
*Russom G.* Beowulf and Old Germanic meter. Cambridge, 1998.
*See K. von.* Germanische Verskunst. Stuttgart, 1967.
*Sievers E.* Altgermanische Metrik. Halle, 1893.
*Travis J.* Early celtic versecraft: origin, development, diffusion. Ithaca, 1973.
*Tristram H.L.C.* Les metriques insulaires: divergence et convergence // «Mediaevistic», 4 (1992), 317—362.
*Watkins C.* Indo-european metrics and archaic Irish verse // Celtica. 1963. Vol. 6. P. 194—249.

## К ГЛАВЕ IV

*Сыркин А. Я.* Объяснение стихотворных размеров // Панчатантра. М., 1958. С. 324—339. (Лит. памятники).
*Cole Th.* The saturnian verse// Yale Classical Stud. 1969. Vol. 21. P. 1—73.
*Durante M.* Sulla preistoria della tradizione poetica greca. Roma, 1971.
*Mukherji A.* Sanscrit prosody. Calcutta, 1976.
*Nagy G.* Comparative studies in Greek and Indie meter. Cambridge (Mass.), 1974.
*Pighi G. B.* Studi di ritmica e metrica. Torino, 1970.
*Vigorita J. F.* The indo-european origins of the Greek hexameter and distich // Ztschr. f. vergl. Sprachforsch. 1977. Bd. 91. S. 288—299
*Vigorita J. F.* The indo-european 12-syllable line // Ibid. 1976. Bd. 90. S. 37—66.
*West M. L.* Greek poetry 2000—700 B. C. // Classical Quart. 1973. Vol. 23. P. 179—192.

## К ГЛАВЕ V

*Денисов Я.* Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888.
*Зайцев А. Я.* Формирование древнегреческого гексаметра. СПб., 1994.
*Снелль Б.* Греческая метрика. М., 1999.
*Dale A. M.* The lyric metres of Greek drama. 2nd ed. Cambridge, 1968.
*Heinze R.* Die lyrischen Verse des Horaz // *Idem.* Vom Geist des Römertums. 3. Aufl. Stuttgart, 1960. S. 227—294.
Hexameter-Studien / Hrsg. R. Grotjahn. Bochum, 1981.
*Koster W. J. W.* Traité de métrique grecque suivi d'ún précis de métrique latine. 4e ed. Leyden, 1966.
*Maas P.* Griechische Metrik. 2. Aufl. Leipzig; B., 1929.
*Masqueray P.* Traité de métrique grecque. P., 1899.
Metryka grecka i łacińska / Pod red. M. Dłuskiej, W. Strzeleckiego. Wrocław etc., 1955.
*Platnauer M.* Latin elegiac verse. Cambridge, 1951.
*Porter H. N.* The early Greek hexameter // Yale Classical Stud. 1951. Vol. 12. P. 1—63.
*Raven D. S.* Greek metre. 2nd ed. L., 1968.
*Raven D. S.* Latin metre. L., 1965.
*Thraede K.* Der Hexameter in Rom. München, 1978.
*West M. L.* Greek metre. Oxford, 1982.
*White J. W.* The verse of Greek comedy. L., 1912.
*Wilamowitz-Moellendorff U. von.* Griechische Verskunst. B., 1921.
*Wilkinson L. P.* Golden Latin artistry. Cambridge, 1963.

## К ГЛАВЕ VI


*Гаспаров М. Л.* Каролингские тетраметры и теоретическая модель латинского ритмического стиха // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 193—201.

*Фролов Д. В.* Классический арабский стих. М., 1990.

*Мещерская Е.* Сирийское стихосложение: (Вопросы изучения) // Палестинский сборник. Л., 1986. Вып. 28(91). С. 171—177.

Die Genese der Europäischen Endreimdichtung / Hrsg. U. Ernst, P. E. Neuser. Darmstadt, 1977.

*Goldenberg Y.* La métrique arabe classique et la typologie métrique // Rév. roum. de linguist. 1976. Vol. 21. P. 85—98.

*Grosdidier de Matons J.* Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance. P., 1977.

*Hőlscher G.* Syrische Verskunst. Leipzig, 1932.

*Hrushovski B.* Note on the systems of Hebrew Versification // The Penguin book of Hebrew Verse, ed.by T.Carmi, N.Y., 1981, p.57—72.

I trattati medievali di ritmica latina. Milano, 1899.

*Jeffers E. M. and M. J.* The nature and origin of the politic verse // Jeffers E. M. and M. J. Popular literature in late Byzantium. L., 1983. P. 142—195.

*Klopsch P.* Einführung in die mittellateinische Verslehre. Darmstadt, 1972.

*Maas P.* Der byzantinische Zwölfsilber // *Id.*Kleine Schriften. München, 1973, S. 242—288

*Mari G.* Ritmo latino e terminologia ritmica medievale // Stud. di filol. rom. 1901. Vol. 8. P. 35—88.

*Meyer W.* Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik. B. Bd. 1; 2. 1905; Bd. 3, 1936.

*Nissen T.* Die byzantinische Anakreonteen // Sitz.-Ber. Bayer. Akad. Wiss. Philol.-hist. Kl. 1940. Bd. 3. S. 20—36.

*Norberg D.* Introduction à l'étude de la versification latine médievale. Stockholm, 1958.

*Norberg D.* La poésie rhythmique latine du haut Moyen Age. Stockholm, 1954.

*Polheim K.* Die lateinische Reimprosa. B., 1925.

*Yoder P. B.* Biblical Hebrew // Versifications... P. 52—65.


## К ГЛАВЕ VII


*Гаспаров М. Л.* Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника? // *он же.* Избранные статьи. М., 1995, с.31—47.

*Харлап М. Г.* Силлабика и возможности ее воспроизведения в русских переводах // Мастерство перевода, 1979. М., 1981. С. 4—50.

*Харлап М. Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986.

*Avalle d'A. S.* Preistoria dell' endecasillabo. Milano; Napoli, 1963.

*Avalle d'A. S.* Le origini della versificazione moderna. Torino, 1979.

*Baehr R.* Spanische Verslehre auf historischer Grundlage. Tübingen, 1962.

*Balbin R. de.* Sistema de ritmica castellana. Madrid, 1962.

*Becque de Fouquières L.* Traité général de versification française. P., 1879.

*Bertinetto P. M.* Ritmo e modelli ritmici. Torino, 1973.

*Burger M.* Recherches sur la structure et l'origine des vers romans. Génèvel, 1957.

*Carvalho A.* Tratado de versificaçao portuguesa. Lisboa, 1974.

*Chambers F. M.* An introduction to old Provençal versification. Philadelphia, 1985.
*Clarke D. C.* A chronological sketch of Castilian versification. Berkeley; Los Angeles, 1952.
*Duffell M. J.* Modem metrical theory and the *verso de arte mayor*, L., 1999.
*Elwert Th.* Italienische Metrik. München, 1968.
*Elwert Th.* Französische Metrik. 2. Aufl. München, 1966.
*Flamini P.* Notizia storica dei versi e metri italiani dal medio evo ai tempi nostri. Livorno, 1919.
*Frank I.* Répertoire metrique de la poésie lyrique des troubadours. P., 1953—1957. Vol. 1—2.
*Le Gentil P.* Le virelai et le villancico. P., 1954.
*Le Gentil P.* La poésie lyrique espagnole et portuguaise. Pt. 2. Formes. Rennes, 1932.
*Grammont M.* Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. 2^e ed. P., 1947.
*Guiraud P.* La versification. P., 1970.
*Le Hir Y.* Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^e s. à nos jours. P., 1956.
*Kastner L. E.* A history of French versification. Oxford, 1903.
*Lote G.* Histoire du vers francais. P., 1949—1955. Vol. 1—3.
*Martinon P.* Les strophes. P., 1912.
*Mazaleyrat J.* Eléments de métrique française. P., 1974.
*Mölk U., Wolfzettel F.* Répertoire métrique de la poésie française des origines à 1350. München, 1972.
*Mönch W.* Das Sonett: Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955.
*Navarro T.* Métrica española: reseña historica y descritiva. Syracuse, 1956.
*Oliva S.* Métrica catalana. Barcelona, 1980.
*D'Ovidio F.* Versificazione italiana e arte poetica medievale. Milano, 1910.
*Quicherat L.* Traité de versification français. 2e ed. P., 1850.
*Rosario R. del.* El endecasilabo español. Puerto Rico, 1944.
*Scott C.* French verse art. Cambridge, 1980.
*Suchier W.* Französische Verslehre auf historischer Grundlage. 2. Aufl. Tübingen, 1963.
*Thieme H. P.* Essay d'une histoire du vers français. P., 1916.
*Tobler A.* Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit. 6. Aufl. Leipzig, 1921.
*Ureña P. H.* La versificación irregular en la poesia española // *Id.* Estudios de versificación española. Buenos Aires, 1961.
*Verrier P.* Le vers francais. P., 1931—1932. Vol. 1—3.
*Volkoff V.* Vers une métrique française. Columbia, SC, 1978.

К ГЛАВЕ VIII

*Гаспаров М. Л.* Русский ямб и английский ямб // Philologica: Исследования по языку и литературе. Л., 1973. С. 408—415.
*Albertsen L.* Neue deutsche Metrik. Bern, 1984.
*Тарлинская М.R* Ритмический буквализм? (о том, как И.Аксенов переводил елизаветинцев) // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996, с. 147—155.
*Arnholz A.* Dansk verslaere. Købhavn, 1966—1972. Vol. 1—2.
*Attridge D.* Well-weighted syllables. Cambridge, 1974.
*Bailey J.* Toward a statistical analysis of English verse. Lisse, 1975.
*Beckmann N.* Den svenska versläran. Lund, 1966.

*Bennett W. H.* German Verse in classical metres. The Hague, 1963.
*Beyschlag S.* Altdeutsche Verskunst in Grundzügen. 6. Aufl. Nürnberg, 1969.
*Breuer D.* Deutsche Metrik und Versgeschichte. München, 1981.
*Bjorklund B.* A study of comparative prosody: English and German iambic pentameter. Stuttgart, 1978.
*Diller H. J.* Metrik und Verslehre. Düsseldorf, 1978. (Studienreihe Englisch; N 18).
*Frank H. J.* Handbuch der deutschen Strophenformen. München; Wien, 1980.
*Friese W.* Nordische Barockdichtung. München, 1968.
*Halle M., Kayser S.* English stress: its form, its growth and its role in verse. N. Y., 1971.
*Hamer E.* The meters of English poetry. L., 1930.
*HeusslerA.* Deutscher Vers und antiker Vers. Strassburg, 1917.
*Kabell A.* Faser af dansk digtning. København, 1959.
*Kabell A.* Metrische Studien. I I. Antiker Form sich nähernd. Uppsala, 1960.
*Kabell A.* Inledning til svensk metrik. Uppsala, 1962.
*Kaluza M.* Englische Metrik in historischer Entwicklung. B., 1909.
*Kayser W.* Kleine deutsche Versschule. 5. Aufl. Bern, 1957.
*Kayser W.* Geschichte des deutschen Verses. Bern, 1960.
*Levý J.* A contribution to the typology of accentual-syllabic versifications // Poetics... Vol. 1. P. 177—188.
*Lie H.* Norsk Verslaere. København; Stockholm, 1967.
*Minor J.* Neuhochdeutsche Metrik. 2. Aufl. Strassburg, 1902.
*Nagel B.* Der deutsche Meistersang: poetische Technik, musikalische Form und Sprachgestaltung. Heidelberg, 1952.
*Oakden J. P.* Alliterative poetry in Middle English. Manchester, 1930—1935. Vol. 1—2.
*Omond T. E.* English metrists. Oxford, 1921.
*Paul O., Glier I.* Deutsche Metrik. 4. Auft. München, 1961.
*Pretzel U.* Deutsche Verskunst // Deutsche Philologie im Aufriss / Hrsg. R. Stammler. 2. Aufl. B., 1962. Bd. 3. Sp. 2357—2546.
*Raith J.* Englische Metrik. München, 1962.
*Saintsbury G.* A history of English prosody. L., 1906—1910. Vol. 1—3.
*Saran F.* Deutsche Verslehre. München, 1907.
*Schipper J.* Englische Metrik. Bonn, 1881—1888. Bd. 1—3.
*Schipper J.* Grundriss der Englischen Metrik. Wien; Leipzig, 1895.
*Schlawe F.* Neudeutsche Metrik. Stuttgart, 1972.
*Sherr B.* Russian and English versification: similarities, differences, analyzes // Style. 1970. Vol. 14. P. 353—378.
*Stutz E.* Die Nibelungenzeile. // «Philologische Studien: Gedenkschrift für R. Kienast». Heidelberg, 1978, 96—130.
*Tarlinskaja M.* Strict stress-meter in English poetry compared with German and Russian. Calgary, 1993.
*Tarlinskaja M.* English verse: theory and history. The Hague, 1976.
*Tarlinskaja M.* Shakespearean verse: Jambic pentameter and the poet's idiosynkrasy. N. Y., 1987.
*Verrier P.,* Essay sur les principes de la métrique anglaise. P., 1909. Vol. 1—3.
*Wagenknecht Ch.* Wekherlin und Opitz: zur Metrik des deutschen Renaissance. München, 1971.
*Wagenknecht Ch.* Deutsche Metrik: eine historische Einführung. München, 1981.

## К ГЛАВЕ IX

*Гаспаров М. Л.* Русский силлабический 13-сложник / *Он же*. Избранные труды. Т. 3. М., 1997, с. 132—157.

*Тарановский К.* Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XII вв. // Amer. contrib, to the 6th Intern, congr. of slavists. The Hague, 1968 Vol. 1. P. 377—384.

*Филонова-Гоув А. А.* Древнеславянский перевод византийских литургических гимнов и соотношение церковных песнопений с русской поэзией XX в. // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996, с. 116—121.

*Холшевников В. Е.* Русский силлабический 8-сложник // Metryka słowiańska... S. 21—24.

*Červenka M., Sgallova K.* On a probabilistic model of the Czech verse // Prague Stud. Math. Linguist. 1967. Vol. 2. P. 105—120.

*Dłuska M.* Studia z historii i teorii wersyfikacii polskiei. Kraków 1948—1950. T. 1—2.

*Dłuska M.* Pròba teorii wiersza polskiego. Warszawa, 1962.

*Dłuska M.* La systématization du vers polonais // Poetics Vol. 1. P. 137—150.

*Filonov Gove A.* The Slavic Akathistos Hymn: poetic elements of the Byzantine text and its Old Church Slavonic translation. München, 1988.

*Giergielewicz M.* Introduction to Polish versification. Philadelphia 1970.

*Horálek K.* Zarys dzejòw czeskiego wiersza. Wrocław etc., 1957.

*Hrabák J.* Úvod do teorie verše. Pr., 1970.

*Hrabák J.* O charaktere českého verše. Pr., 1970.

*Hrabák J.* Studie o českiem verše. Pr., 1959.

*Hrabák J.* Staropolský verš ve srovnáni se staročeským. Pr., 1937

*Jakobson R.* Selected writings, v. 6, Berlin etc., 1985, p. 191—276, 417—465 (St.Constantine's Prologue to the Gospels; Похвала Константина Философа Григорию Богослову; The Slavic response to Byzantine poetry; «Тайная служьба» Константина Философа и дальнейшее развитие старославянской поэзии; Old Czech verse).

*Łoś J.* Wiersze polskie w ich dzejowom rozwoju. Warszawa, 1920.

*Mukařovský J.* Obecné zàsady a vývoj novočeského verše // Československa vlastivěda... S. 376—429.

*Sgallová K.* Česky deklamačný verš v odroženske literaturě. Pr. 1967.

Sylabizm / Ed. Z. Kopczińska, M. Mayenowa. Wrocław etc., 1956. (Wersyfikacja: N 3).

## К ГЛАВЕ X

*Викери В.* Русский 6-ст. ямб и его отношение к французскому александрийскому стиху // Amer. contrib. to the 7th Intern. congr. of slavists. The Hague, 1973. P. 505—527.

*Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика М., 1974.

*Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Изд. 2. М., 2000.

*Голенищев-Кутузов И. Н.* Александрийский стих в России и на Западе // *Он же.* Славянские литературы. М., 1976. С. 372—395.

*Гончаренко С. Ф.* Стилистический анализ испанского стихотворного текста. М., 1988.

*Жилюнов Н., Шумилов А.* Проблемы эквиритмического перевода на русский язык «Горного венца» П. П. Негоша // Зб. за филологиjу и лингвистику. 1976. Св. 19, С. 55—64.

*Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 7—23.
*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975.
*Кунчева Р.* Сопоставительное исследование болгарского и русского 4-ст.ямба. // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996, с. 122—128.
*Куруч Л. И.* Молдавское стихосложение: История, теория, типология. Кишинев, 1985.
*Петровић С.* Облик и смисао: списи о стиху. Београд, 1986.
*Рагойша В. П.* Паэтычны слоўник. Минск, 1979.
*Ралько І. Д.* Вершаскладанне; даследованні і матэрыялы. Минск, 1977.
*Ралько І. Д.* Верш і мова: проблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша. Минск, 1986.
*Ружић Ж.* Српски јамб и народна метрика. Београд, 1975.
*Сонькин В.В.* Стих югославянского сонета конца XIX — начала XX в. // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996, с. 128—140.
Стих друге половине деветнаестог века. Уред. С.Петровић. Нови Сад, 1987.
*Тарановски К.* О Крклечеву преводу Пушкинова «Моцарта и Салјерија» // Јужнословенски филолог. 1951—1952. Св. 19. С: 47—86.
*Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
*Тарановски К.* Четворостопни јамб Т. Шевченка // Јужнословенски филолог. 1953—1954. Св. 20. С. 143—190.
*Тарановски К.* Принципи српскохрватске версификације // Прилози за кньижевност, језик, историју и фольклор. 1954. Св. 20, прил. С. 14—28.
*Тарановский К.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Poetics... 1966. Vol.2. P. 173—195.
*Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха XVIII— XX вв. М., 1958.
*Томашевский Б. В.* Русское стихосложение. Пг., 1923.
*Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929.
*Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологические очерки. Л., 1959.
*Холшевников В. Е.* Русская и польская силлабика и силлабо-тоника // Теория стиха. Л., 1968. С. 24—58.
*Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. М.; Пг., 1923.
*Шеигели Г. А.* Техника стиха. М., 1960.
*Янакиев М.* Българско стихознание. С., 1960.
*Янакиев М.* Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках // Славянска филология. 1963. Т. 4. С. 149—175.
*Bakoś B.* Vývin slovenskėho verša od školy Šturovej. Bratislava, 1966.
*Bordeianu M.* La versification roumaine. lassy, 1983.
*Contini C.* Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento // Forum Ital. 1969. Vol. 3. P. 171—185.
*Galdi L.* Esquisse d'une histoire de la versification roumaine. Budapest, 1964.
*Girdzijauskas J. B.* Lietuvių eilėdara. Vilnius, 1966.
*Girdzijauskas J. B.* Lietuvių eilėdara XX amžius. Vilnius, 1979.
*Horvàth J.* Rendszeres magyar verstan. Budapest, 1964.
*Isačenko A. V.* Slovenski verz. Ljubljana, 1939.
*Jakobson R.* Selected writings, v. 5. The Hague etc., 1979, p. 3—130, 135—146, 433—485 (О чешском стихе —преимущественно в сопоставлении с русским; Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским; Toward a description of Macha's verse).

*Kursīte-Pakule J.* Latviešu dzejas versifikācija divdesmitā gadzimta sākumā. Rīga, 1987.
*Kuusi M.* Introduction //Finnish folk poetry: Epic... ed. and transl. by M. Kuusi. Helsinki, 1977. P. 21—77.
*Leino P.* Kieli, runo ja mitta: Suomen kielen metrikka. Helsinki, 1982
*Põldmäe J.* Eesti värsiõpetus. Tallinn, 1978.
*Rakos P.* Rhythm and metre in Hungarian verse. Praha, 1966.
*Siatkowski Z.* La coéxistence de différents systèmes dans le vers polonais moderne // Poetics... Vol. 1. P. 151—163.
*Slamnig I.* Hrvatska versyfikacija. Zagreb, 1981.
*Slawow A.* Zarys wersifikacji bulgarskiej. Wrocław etc., 1974.
*Stauros T.* Neoellēnikē metrikē. Athēnai, 1930.
Sylabotonizm / Pod red. Z. Kopczynskiej, M. Mayenowej. Wrocław etc., 1957. (Wersyfikacja; N 4).

## К ГЛАВЕ XI

*Экман Т.* Свободный стих в поэзии славянских народов XX в. // American Contributions to the 9th International Congress of Slavists, v.2. Columbus, 1983.
*Bernards S.* Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. P., 1959.
*Baehr R.* Rhythm and rhyme in French poetry from Baudelaire to Aragon // Sprachkunst. 1981. Vol.12. P. 348—363.
*Červenka M.* Český volný verš devadesatých lět. Pr., 1963.
*Closs A.* Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Bern, 1947.
Concrete poetry: a world view / Ed. M. E. Solt. Bloomington; L., 1970.
*Eekman T.* The realm of rime: a study of rime in the poetry of the Slavs. Amsterdam, 1974.
*Hartmann O.Ch.* Free verse. Princeton, 1980.
*Goldbeck-Loewe A.* Zur Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung von Klopstock bis Goethe. Kiel, 1891.
*Hrabák J.* Remarques sur les corrélations entre le verse et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition // Poetics... Vol. 1. P. 239—248.
*Hrushovsky B.* On free rhythms in modern poetry // Style in language. Ed. T. Sebeok. Cambridge (Mass.), 1960. P. 173—190.
*Janecek G.* The look of Russian literature: avant-guarde visual experiments, 1900—1930. Princeton, 1984.
*Morier H.* Le rhythme du vers libre symboliste. Génève, 1943—1944. Vol. 1—3.
*Nagel B.* Das Reimproblem in der deutschen Dichtung von Otfridsvers zum freien Vers. Heidelberg, 1983.
*Nóbrega M.* Rima e poesia. Rio de Janeiro, 1965.
*Roubaud L.* La vieillesse d'Alexandre. P., 1978.
*Scott C.* Vers libre. Oxf., 1990.
*Stutterheim C. F. P.* Poetry and prose, their interrelations and transitional forms // Poetics... Vol. 1. P. 224—237.
Tonizm / Pod red. T. Dobrzyńskiej, Z. Kopczyńskiej. Wrocław etc., 1979. (Wersyfikacja; N 5).
Le vers francaise au XX s. / Ed. M. Parent. P., 1967.
*Wesling D.* The changes of rhyme. Berkeley, 1980.

# ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Все числа обозначают **параграфы** текста.
Параграфы, содержащие примеры, **выделены**.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Числа обозначают параграфы.
Имена переводчиков отмечены буквой (п).
Имена исследователей выделены курсивом.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

**М. Л. Гаспаров**

**ОЧЕРК ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СТИХА**

Ответственный за выпуск и редактор 2-го издания *Л. Дорофеева*

Макет и оформление *Э. Дорофеевой*

ООО «Фортуна Лимитед»
127030, Москва, ул. Долгоруковская, д. 29, стр. 1. Тел./факс 973-94-53, 251-85-75

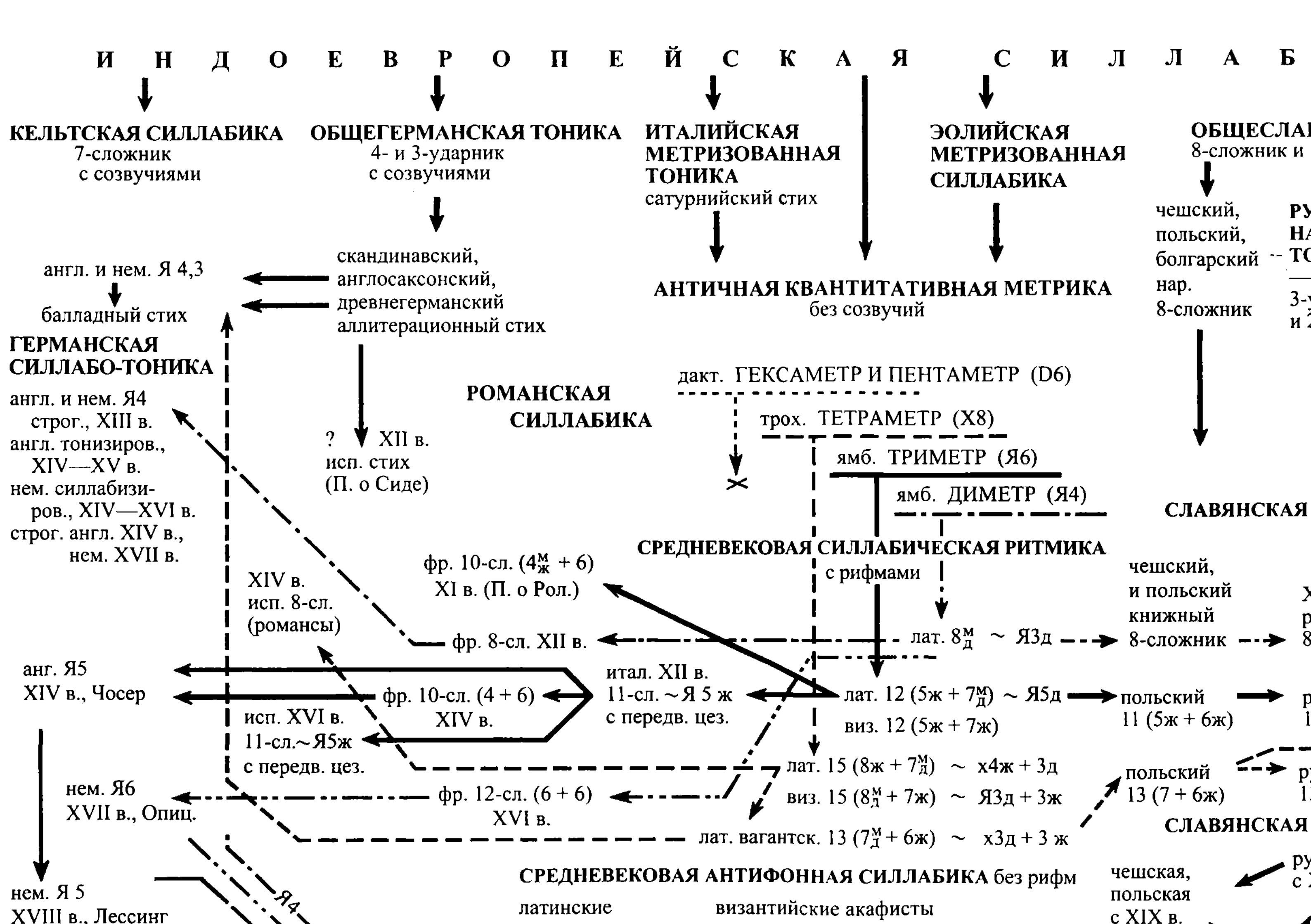
ЛР № 066322 от 16.02.99 г.

Сдано в набор 13.11.2002 г. Подписано в печать 17.03.2003 г. Формат 60 × 90/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 17. Печать офсетная.

**Тираж 2500 экз. Заказ № 440**

Отпечатано с предоставленных диапозитивов в Орехово-Зуевской типографии.
Московская обл., г. Орехово-Зуево, ул. Дзержинского, д. 1.


М. Л. ГАСПАРОВ
ОЧЕРК
истории
ЕВРОПЕЙСКОГО
СТИХА
«Фортуна Лимитед»



И Н Д О Е В Р О П Е Й С К А Я С И Л Л А Б
КЕЛЬТСКАЯ СИЛЛАБИКА
7-сложник
с созвучиями
ОБЩЕГЕРМАНСКАЯ ТОНИКА
4- и 3-ударник
с созвучиями
ИТАЛИЙСКАЯ МЕТРИЗОВАННАЯ ТОНИКА
сатурнийский стих
ЭОЛИЙСКАЯ МЕТРИЗОВАННАЯ СИЛЛАБИКА
8-сложник и
чешский, польский, болгарский нар. 8-сложник
англ. и нем. Я 4,3
балладный стих
скандинавский, англосаксонский, древнегерманский аллитерационный стих
АНТИЧНАЯ КВАНТИТАТИВНАЯ МЕТРИКА
без созвучий
ГЕРМАНСКАЯ СИЛЛАБО-ТОНИКА
англ. и нем. Я4 строг., XIII в.
англ. тонизиров., XIV—XV в.
нем. силлабизиров., XIV—XVI в.
строг. англ. XIV в., нем. XVII в.
РОМАНСКАЯ СИЛЛАБИКА
дакт. ГЕКСАМЕТР И ПЕНТАМЕТР (D6)
трох. ТЕТРАМЕТР (X8)
ямб. ТРИМЕТР (Я6)
ямб. ДИМЕТР (Я4)
? XII в.
исп. стих
(П. о Сиде)
СЛАВЯНСКАЯ
СРЕДНЕВЕКОВАЯ СИЛЛАБИЧЕСКАЯ РИТМИКА
с рифмами
фр. 10-сл. (4м/ж + 6)
XI в. (П. о Рол.)
XIV в.
исп. 8-сл.
(романсы)
фр. 8-сл. XII в.
лат. 8м/д ~ Я3д
чешский, и польский книжный 8-сложник
анг. Я5
XIV в., Чосер
фр. 10-сл. (4 + 6)
XIV в.
итал. XII в.
11-сл. ~ Я 5 ж
с передв. цез.
лат. 12 (5ж + 7м/д) ~ Я5д
виз. 12 (5ж + 7ж)
польский
11 (5ж + 6ж)
исп. XVI в.
11-сл.~Я5ж
с передв. цез.
лат. 15 (8ж + 7м/д) ~ х4ж + 3д
виз. 15 (8м/д + 7ж) ~ Я3д + 3ж
польский
13 (7 + 6ж)
нем. Я6
XVII в., Опиц.
фр. 12-сл. (6 + 6)
XVI в.
лат. вагантск. 13 (7м/д + 6ж) ~ х3д + 3 ж
СЛАВЯНСКАЯ
Я4
нем. Я 5
XVIII в., Лессинг
СРЕДНЕВЕКОВАЯ АНТИФОННАЯ СИЛЛАБИКА без рифм
латинские
византийские акафисты
чешская, польская с XIX в.